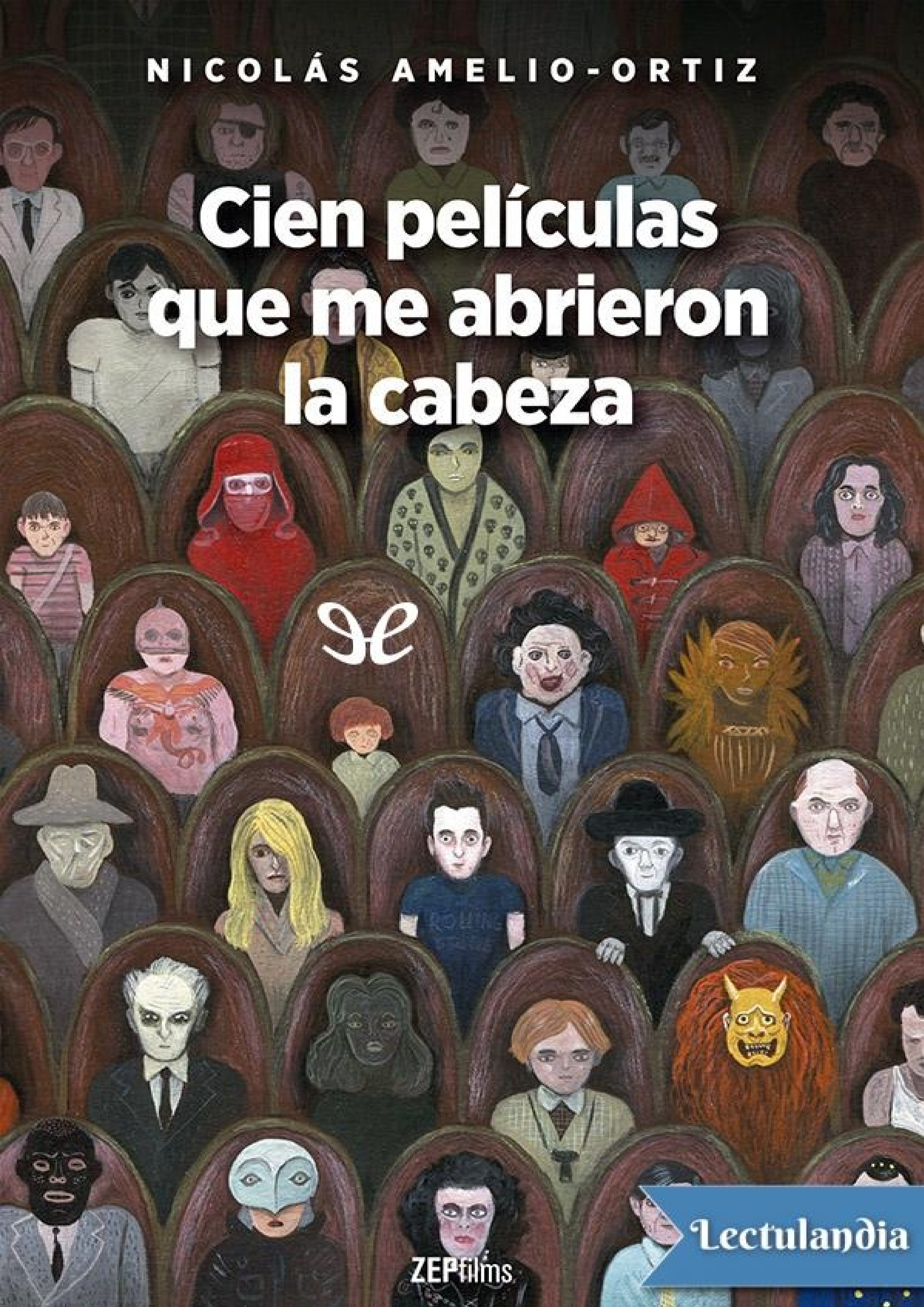

NICOLÁS AMELIO-ORTIZ
Cien películas que me abrieron la cabeza
ZEPfilms
Lectulandia

Cien películas que me abrieron la cabeza es el viaje personal al que nos invita Nicolás para compartir su intenso amor por el cine. Una experiencia vital que empezó en la adolescencia, cuando vio Vértigo de Hitchcock por primera vez, y que lo acompaña desde entonces.

Lejos de todo canon, este libro no pretende ser la selección de las películas que tenés que ver antes de morir; ni la lista de las que te recomiendan una y otra vez los profesores de cine. Son simplemente cien que a Nico le abrieron un mundo, y más de una vez le partieron la cabeza.

En estas páginas concebidas desde la pasión y el desprejuicio total, conviven una de *Ingmar Bergman* y otra con *Jim Carrey*; la elegante obra de *Luchino Visconti* con la de su más sangriento compatriota *Dario Argento*; obras maestras del cine americano de los 70 con títulos de jóvenes autores que están destinados a romperla en los próximos años. Y alguna menospreciada y monstruosa belleza clase B que un crítico acaso demasiado «serio» no se atrevería a incluir en ninguna lista. No necesitás saber nada de cine para zambullirte en este libro: solo dejarte llevar e hipnotizar; descubrir y discutir. Y estar listo para emprender, como le pasó a Nicolás, un viaje alucinante para toda la vida.

Nicolás Amelio-Ortiz

Cien películas que me abrieron la cabeza

ePub r1.0
Titivillus 05-06-2020

Nicolás Amelio-Ortiz, 2018
Ilustraciones: Decur, Gato Fernández, Brian Janchez, Clara Lagos, Ángel Mosquito & Javi Punga
Diseñador: Gastón Olmos
Ilustrador de cubierta: Decur

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Todo arte es, a la vez, superficie y símbolo.
Los que buscan bajo la superficie, lo hacen a su propio riesgo.
Los que intentan descifrar el símbolo, lo hacen también a su propio riesgo.
Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.

OSCAR WILDE

Índice de contenido

Secreto oculto en el mar
Orgía de horror y locura
El inquilino
Asalto al precinto 13
La profecía
Suspiria
Los ojos de Laura Mars
La parte del león
Y… ¿dónde está el piloto?
Vestida para matar
El más allá
Fuga de Nueva York
Una mujer poseída
El sonido de la muerte
Cuerpos invadidos
Calles de fuego
Extraños en el paraíso
Re-Animator
Henry: retrato de un asesino
Cuenta conmigo
La película del rey
Cazador de hombres
Corazón satánico
Educando a Arizona
Akira
Pacto de amor
El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante
Santa Sangre
Corazón salvaje
Las reglas del juego
Tonto y retonto
Clerks
El día de la bestia
Ghost in the Shell
Juegos de placer
El cubo
Intriga en la calle Arlington
El espinazo del diablo
Los otros
La gran estafa
Y tu mamá también
La ciénaga

¡El grito del futuro!

Por Sebastián De Caro

Esta historia comienza en YouTube.

Una tarde cualquiera, haciendo zapping de video a video, llego a una entrevista a varios youtubers. Por aquel entonces todavía estaba esa horrible costumbre (por suerte hoy casi extinta) por la que viejos carcamanes que se creían amos y señores de la comunicación, subestimaban a toda expresión renovadora.

Ahí, en ese campo crítico, doy con **ZEP**films.

¡Este es el mono que grita por primera vez en *El planeta de los simios*! Aquel que con su grito dice basta, renunciando a trabajos clásicos y formales y ejerciendo con libertad su propia agenda estética. Entendiendo que se puede hacer en serio y ser ameno a la vez.

¡Esto es el futuro!

Eso es lo que sentí, como un rayo. Todo había cambiado para siempre y para mejor.

Ahí donde habitaba el crítico advenedizo, ese que subestimaba el lenguaje; ahí donde se suponía que la plataforma de video solo servía para el humor chabacano; ahí donde parecía imponerse una (polémica) dialéctica única… sí, ahí mismo. Ahí, Nicolás Amelio Ortiz y **ZEP**films aparecían como una revelación.

El video donde dibuja su vida, su primera película, sus cortos. Todo un mundo y una mitología cargados de vitalidad. Nico fue ese descubrimiento que me hizo sentir que sí, que todavía hay quienes pueden disfrutar del cine, de sus historias, de hacerlo y pensarlo. Nico producto de su tiempo, **ZEP**films como un espacio de reflexión, albergando listas infinitas y desplegando una estética propia. Su voz y su estilo de locución, sus videos preciosistas sobre la ciudad; el desparpajo y la academia en perfecto equilibrio. Cumpliendo cuarenta, me sentí interpelado por este canal, por su mundo joven y su

comunidad. Lo quise conocer, lo entrevisté y todo aquello que se anticipaba en sus videos se confirmó: Nicolás Amelio-Ortiz es un apasionado del cine.

Un optimista, un obsesivo anotador, un melómano total.

Querido lector, el libro que usted tiene en sus manos es una invitación directa al mundo de Nico. Un universo de cine e influencias variadas, que viajan por todo el mundo y a través de todos los géneros analizando con amor y sabiduría películas de todas las épocas y gemas por descubrir; algunas obras rupturistas y otras clásicas que lo formaron.

Esta aventura que es *Cien películas que me abrieron la cabeza* nos conduce por un viaje personal a la vez que funciona como una hermosa guía para repasar lo mejor del séptimo arte.

En este, su primer libro (esperamos más), Nico comparte con nosotros momentos epifánicos y trascendentes del cine que lo acompañó desde sus años de estudiante hasta hoy.

Este es un libro para leer de corrido, pero también puede ser un ayuda-memoria para tardes de lluvia, o el regalo ideal para un buen amigo.

Así está escrito.

De un amigo para otro amigo.

Les deseo un buen viaje de la mano de un conductor apasionado.

¡Salud!

Introducción

Por Nicolás Amelio-Ortiz

Durante los últimos quince años, el cine viene marcando mi vida. Marcaron mi vida *Psicosis*, de Hitchcock, la apertura de **ZEP**films y el estreno de *Virgen* —mi más reciente cortometraje— en el Festival Internacional de Sitges. El libro que tienen en sus manos es un recorrido por todas estas experiencias. Un recorrido muy personal, porque engloba una infinidad de anécdotas y estilos cinematográficos. Pero, sobre todo, *100* es una investigación de los temas que más me atraen del arte de contar historias con imágenes en movimiento.

Yo no soy un cinéfilo nato. Más allá de los clásicos que marcaron mi infancia, debo confesarles que hasta los dieciséis años mi experiencia cinematográfica más reveladora era la saga de Harry Potter. Recién cuando estaba por terminar el colegio, decidido a estudiar diseño gráfico o publicidad, un profesor me descubrió leyendo una novela policial —no recuerdo el título, pero era un policial—, y me recomendó que viera la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock. No bien terminé de toparme con esa maravilla entendí que el cine no era tanto el entretenimiento al que asistía los fines de semana con mis amigos. El cine, más bien, era un arte increíble. Y como aquel que va por primera vez al museo y sale enamorado para siempre de tal o cual cuadro, yo me volví un devorador serial de cultura cinematográfica y comencé a interesarme por toda la magia que las rodeaba. No pasó mucho tiempo después de aquella experiencia, pero desde entonces ya sabía a qué pasión me dedicaría para siempre.

La principal preocupación del futuro director de cine, al comenzar sus estudios, suele estar relacionada con los aspectos técnicos: cómo manejar una cámara o un programa de edición, o cómo hacer un efecto especial en After Effects. Todas esas cuestiones operativas se pueden aprender relativamente rápido, y cada cual dispone de centenares de tutoriales en internet o de libros

que pueden explicarlo todo. Pero una vez que tenemos la cabeza llena de todas esas técnicas viene lo esencial, aquello que ni los mejores efectos especiales del mundo pueden reemplazar. Hablo del alma, de la narrativa de la película. Y no hablo específicamente del guion, sino del don de contar, del don de hipnotizar al público, al lector, al auditorio, a la platea. Y ese don, en nuestro medio, se traduce —entre otras herramientas del director— en la elección del encuadre, del lente y del movimiento de cámara que logren mantener en otro mundo al espectador durante más de dos horas.

A través de este libro quiero compartir con ustedes cien películas que me fascinan y que me inspiran en la presente etapa de mi carrera. Pero cuidado: estas páginas no incluyen superclásicos del cine como *El gabinete del doctor Caligari*, *El ciudadano*, *Los pájaros*, *Star Wars* o *Pulp Fiction*. En las páginas que siguen los esperan algunos clásicos muy reconocidos, sí, pero lo que principalmente vamos a encontrar en este libro son películas de culto, joyas que no fueron valoradas en su momento o que hoy en día las nuevas generaciones desconocen. La aparición de estas películas en este libro es cronológica. Mi investigación arranca analizando producciones de mediados de los años 50 —década que para mí es el fruto maravilloso del irrepetible cine universal de los 30 y los 40—, y llega a la actualidad.

Tal vez muchos críticos muy serios no estarán de acuerdo con la valía de las películas que elegí. Me importa poco. Porque a mí estas obras maestras me abrieron la cabeza, y algunas incluso me la partieron. Como seguramente se las partirán a ustedes. Así que ya están avisados.

Pasemos a la sala, entonces, y que cada cual ocupe su butaca.

> Los títulos de la infinidad de películas que se mencionan en este libro por fuera de las CIEN, aparecen de distintas maneras: en su idioma original muchas veces, pero también según su título en castellano si es muy conocido (como *El ciudadano*) o tuvo un estreno comercial y local reciente. No hay un criterio único, excepto el de su utilidad para el lector: que, de cada película de la que se habla en estas páginas, haya suficiente información disponible como para que aquél que se interese en verla, sepa cómo buscarla.
>
> Además, cuando dentro de cada texto un título figura escrito en negrita y con un asterisco a la derecha (por ejemplo: ***La***

forma del agua), significa que hay una entrada dedicada a dicha película en este mismo libro.

The Night of the Hunter

La noche del cazador

1955. Dirigida por Charles Laughton



Dibujó Ángel Mosquito

Con esta película empieza todo. Descubrí *The Night of the Hunter* cuando arrancaba a estudiar cine en la facultad. No me acuerdo si la materia era Historia del Cine o Semiótica de la Imagen, pero en alguna de las dos nos la dieron como material para el cuatrimestre. Al principio, yo no estaba tan entusiasmado con verla. Prefería algún film noir más arquetípico —como *El halcón maltés* (John Huston, 1941) o *La jungla del asfalto* (John Huston, 1950)—. Pero terminé fascinado con la historia de este asesino en serie llamado Harry Powell —interpretado por Robert Mitchum—, y sus pequeñas víctimas, a quienes él persigue sin descanso. Powell, un falso pastor de almas,

se cree un mensajero de Dios, y mata a todo aquel a quien él considera un pecador.

A pesar de que en su estreno fue un fracaso comercial, *The Night of the Hunter* es una película esencial para la historia del cine, y sobre todo para la del cine norteamericano: introduce por primera vez en la historia algunas temáticas que necesariamente provocan en el espectador de su tiempo —y no tanto— un doble sentimiento de atracción y rechazo. Es uno de los primeros films estadounidenses que pone a prueba la resiliencia del «sueño americano» de los años 50. Y eso se simboliza con la confrontación entre un villano retorcido y unos niños que, al perder la figura paterna, ven amenazados sus valores familiares y religiosos. En cierto modo, la película predice significados que recién llegarían a la pantalla una década después: el tópico de la destrucción del sistema de valores tradicional será explorado en mayor detalle por la contracultura y la paranoia de los 60. Yo sé que en estos tiempos de transgresión la destrucción suena como algo de todos los días, pero piensen en la época: la película de Hollywood más perversa era una de Drácula o del hombre lobo. Monstruos que daban miedo, sí, pero que la gente descreía de ellos, de estos seres imposibles. Harry Powell es un monstruo *posible*, de la vida real, y viene a marcar la diferencia entre el susto y el espanto. Con su falso aire de profeta y su impredecible violencia representa la muerte de todos los valores de aquella época y los conflictos culturales que muy pronto azotarían a la llamada «tierra de las oportunidades».

Harry Powell es el mal, la encarnación de la locura mesiánica. Tal como sucede con el tren que lo trae al pueblo —acompañado por la música dramática de Walter Schumann—, no hay nada que pueda pararlo. Pero, además de imparable, Powell es bello y seductor. El mal se presenta entonces como algo más ambiguo, no es tan fácil de reconocer como un gángster cruzado por una cicatriz o un horrendo monstruo clásico con bornes metálicos en el cuello.

En cuanto a los escenarios de esta batalla entre la inocencia y la perversidad, hay también un contraste más turbio entre la ciudad y la naturaleza: así como en el western la naturaleza representaba la libertad del hombre —los planos abiertos, la música libre y épica al estilo de Aaron Copland—, en esta película se ve como un amenazado refugio. La presencia siniestra del ubicuo Powell contamina toda la belleza del paisaje. Hay un claro contraste entre esta belleza del pueblo y su entorno natural y los cuartos tenebrosos a la noche. La habitación de los chicos, con una ventana enrarecida, y la sombra de Powell acercándose por las cortinas resulta igual

de aterradora que *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), pero combinada con un estilo de filmación clásico —travelings, planos, contraplanos, música orquestal— se vuelve incluso más horrible. Porque así como este asesino se nos presenta en la forma de un predicador, *The Night of the Hunter* está filmada con todos los elementos de un melodrama clásico hollywoodense. Pero, a medida que avanza, va revelando su verdadera cara: una gozosa lucha entre el film noir y el expresionismo alemán.

Shadows

Sombras

1959. Dirigida por John Cassavetes



Dibujó Gato Fernández

Mucho antes de que Damien Chazelle nos sumergiera en el universo del jazz con películas como *Whiplash* (2008) o *La La Land* (2016), el gran John Cassavetes nos introdujo a este mundo y a la escena beat de los 60 de manera mucho más directa y casi documental con *Shadows* (1959). Para quienes no conozcan a este actor y director, déjenme que les cuente un poco. Cassavetes era en esa época un verdadero *badass*, un chico malo del cine independiente. Se formó como actor y participó en algunos roles más chicos para televisión y cine, y a fines de los años 50 se hartó y fundó su propia escuela de actuación. Con la misma gente que estudiaba en su taller, Cassavetes dirigió películas independientes de bajo presupuesto, pero con gran valor narrativo y actoral.

Y precisamente fue *Shadows* la primera película que Cassavetes realiza usando este método y financiándola totalmente por su cuenta. El film no consiguió estreno comercial en Estados Unidos, pero a Cassavetes no le importó: la proyectó en varios festivales, con gran recepción por parte de

críticos y público. Muchos directores se inspiraron en Cassavetes y en su modelo de producción y distribución —entre ellos—, el joven Martin Scorsese, que lo consideraba uno de sus maestros.

Pero claro, de algún lugar debía sacar Cassavetes el dinero para financiar sus creaciones, y así trabajó como actor en varias series de televisión para financiar su siguiente film: *Faces* (*Rostros*, 1968). Ese mismo año, también protagonizó junto a Mia Farrow el boom taquillero de Roman Polanski *El bebé de Rosemary* (1968). El director ya resplandecía dentro del ambiente cinematográfico, y era más que influyente entre los directores de esa época. Su trabajo inspiró sobre todo a aquellos que vivían en la costa Este de Estados Unidos: Cassavetes filmaba todas sus películas en Nueva York. No conforme con todo esto, en 1970 dirigió otra película independiente titulada *Husbands*, y también *Minnie and Moskowitz*, en 1971. *A Woman Under the Influence* (1974) fue una apuesta mucho más ambiciosa, que nadie quiso ayudar a financiar. Entonces Cassavetes dijo «¡A la mierda con todo!», e hipotecó su casa; no fue una mala idea, ya que el film le dejó un Oscar para él como Mejor Director, y uno a su mujer, Gena Rowlands, como Mejor Actriz. Notarán que Cassavetes era un realizador de pelotas —como Herzog y Friedkin, que saben jugarse el pellejo—, a quien no le importaba nada a la hora de filmar sus películas. Y las filmaba caiga quien caiga y cueste lo que cueste, incluso si lo que le costaba era su propia vivienda.

Pero volvamos a *Shadows*, su primer film. *Shadows* nos muestra casi a modo documental la vida de unos artistas jóvenes que viven y trabajan en Nueva York. Impresiona el hecho de que fue producida de forma totalmente independiente. Hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías, es relativamente fácil producir un film sin financiación externa. Pero, en la época de *Shadows*, una cámara necesitaba un mínimo de tres operadores, vías de traveling, trípodes y fierros de todo tipo o peso. La prolijidad técnica que tiene *Shadows* ya nos da una pauta de quién sería Cassavetes como director.

Aun así, lo más destacado de la obra es, como era de esperarse, la parte interpretativa. Se nota que Cassavetes ya era un fuerte director de actores: las actuaciones son realistas y creíbles al punto de que si estuviera todo filmado con cámara en mano podríamos pensar que se trata de un documental. *Shadows* predice de algún modo los movimientos cinematográficos que llegarían en los años sesenta, como la *Nouvelle Vague* francesa y el cine moderno europeo. El interés del autor no está puesto en una narración «espectacular», como las que paradójicamente pusieron en crisis a aquel Hollywood, sino que busca explorar una época, una locación y unos

personajes. Al igual que las películas del neorrealismo, *Shadows* no sólo cuenta una historia ficcional: paralelamente documenta las realidades de su tiempo. Nos muestra de cerca la escena beat y el jazz contemporáneos sin ningún tipo de filtros o anacronismos ideológicos.

Esta mirada sobre *Shadows* explica cómo la película ha ganado con los años, cuando hoy los directores de cine prefieren homenajear géneros de décadas anteriores, pongamos por caso, o vomitar innecesarias remakes —muchas de las películas que analizo en este libro las tienen, pero mencionaré sólo algunas—. Y todo dentro de un Hollywood que se devora a sí mismo con producciones de presupuestos cada vez más monstruosos, dirigidas a una audiencia que poco a poco va perdiendo el interés por los géneros establecidos —o directamente por ir al cine—. Frente a esta huida del aquí y ahora, *Shadows* fue una película que rompió el molde de producción hollywoodense: salió a filmar la calle, la gente y lo que a la gente le ocurría.

Muchos iluminados afirman que el público —al que ellos menosprecian como si fuese ganado— ya no se interesa por estos aspectos sociopolíticos. Yo no estoy de acuerdo: a mí me parece que vivimos en una época muy similar a la que vivía Cassavetes, de *no future*, a lo que se suman tecnologías cada vez más inhumanas —el exceso de comunicación a través de internet, la depresión que generan las redes sociales—. Siendo esta la situación en la que nos debatimos, creo que hay también un público hambriento de un cine algo más revulsivo y contemporáneo: la actual cuestión social podría generar personajes y situaciones más que interesantes. En suma, no pierdo mis esperanzas de que en algún sótano esté escondido el Cassavetes de nuestro tiempo. Y más teniendo en cuenta la parte positiva de la tecnología, que, como ya dije antes, hace mucho más viables —desde lo económico, entendámonos—, cualquier producción independiente.

La maschera del demonio

Black Sunday

La máscara del demonio

1960. Dirigida por Mario Bava



Dibujó Brian Jánchez

Mario Bava no es un nombre muy conocido entre los grandes maestros del cine italiano. Incluso imaginarlo al lado de un Antonioni, un Scola o un Fellini, por nombrar sólo a un puñado de sus contemporáneos directores, resulta todo un ejercicio intelectual. Quizás tal desconocimiento se deba a su amor al género de terror, tan injustamente despreciado. O quizá porque se lo vincula mucho con el cine de explotación. Pero, sea como fuese, este artista insólito empezó su carrera como camarógrafo de Roberto Rossellini, y enseguida se lanzó a dirigir su primer film, *I Vampiri* (1956). Destinado desde el principio a ser un exponente del cine de terror, Bava innovó muchísimo en este género e inspiró a casi todos los directores de su época —hablo de los

directores serios— en el uso de la iluminación y el color, o en el trabajo sobre la violencia.

Black Sunday es uno de sus primeros films consagrados, y nos cuenta la historia de una bruja que, mutilada por la Inquisición —o algo parecido—, vuelve a la vida dos siglos después para acosar a unos nobles que fortuitamente encuentran su cadáver. Esta película tiene todo lo necesario para convertirse en un éxito de culto del *camp*: los decorados de época, el vestuario gótico de la era victoriana, la iluminación expresionista y el maquillaje especializado. Mario Bava demostró en este film no sólo su habilidad como director en la puesta en escena, sino también su destreza como director de fotografía. *Black Sunday* nos brinda algunos movimientos y trucos de cámara completamente únicos: el cambio en el maquillaje de la bruja-vampiro llegando al final, o el uso del contraste y la oscuridad para ocultarnos personajes y para generar efectos ópticos. Este film homenajea por un lado al cine de terror de los años 30, pero a su vez presenta innovaciones visuales hasta entonces nunca vistas. Uno de mis trucos favoritos en esta película es el ya mencionado cambio de maquillaje de la bruja: Mario Bava le preparó una base de color azul a la actriz Barbara Steele, y la iluminó primero con luz roja, que reforzaba el maquillaje, y luego con luz azul, que lo absorbía y lo hacía desaparecer: nace una bruja. Otro efecto que quizá fue más fácil de lograr y que articula muy bien con la narrativa es el momento en el que el cadáver de la bruja comienza a cobrar vida, cuando sus ojos empiezan a formarse. Y recuerden que en aquella época ni siquiera se soñaba con una tecnología digital: todo se lograba mediante los llamados efectos prácticos. Y la imagen que resultó, lejos de ser grotesca, me impactó para siempre.

En su país de origen, *Black Sunday* pasó sin pena ni gloria, pero cuando fue llevada a Estados Unidos rompió la taquilla. Hoy muchos directores la homenajean como gran inspiradora. Especialmente Tim Burton, que en su film *Sleepy Hollow* (1999) le atraviesa la cara con púas a Lisa Marie Smith. Guillermo del Toro también tomó prestados varios aspectos de este film para su película *La cumbre escarlata* (2015).



Peeping Tom

El fotógrafo del miedo

1960. Dirigida por Michael Powell



Dibujó Decur

En el año 1960, el director Alfred Hitchcock shockeó a todo el mundo con su obra de terror *Psicosis*. El film del maestro, que ninguna distribuidora quería vender, se estaba convirtiendo en un éxito de taquilla avasallante y un clásico del cine de género que inspiraría a miles de autores de películas durante generaciones. Lamentablemente, el gigantesco éxito de *Psicosis* opacó a otro thriller psicológico que se estrenó ese mismo año: *Peeping Tom,* de Michael Powell.

Peeping Tom nos presenta una versión alternativa de Norman Bates, un psicópata mucho más voyeurista, si cabe, que Norman mismo. Mark Lewis vive en una ciudad de Inglaterra, y graba con una cámara el asesinato de sus víctimas, buscando retratar con esas caras el terror absoluto. La película empieza con una toma muy poco común para aquella época: un plano

subjetivo —registrado por la propia cámara de Mark— que va siguiendo a una prostituta. Desde el principio y a través del punto de vista, el director del film nos obliga a identificarnos con su desquiciado personaje. Hay un juego perverso entre Mark y el espectador: él quiere hacernos entrar en su mente retorcida, *necesita* que también nosotros querramos ver el terror puro en las víctimas de este personaje. Un juego, a decir verdad, al que no nos oponemos demasiado. La reciente *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), le debe mucho a *Peeping Tom*, sobre todo en la construcción de un personaje demencial, pero que a la vez logra conectar con la audiencia.

Además de una propuesta narrativa extrema para aquel momento, *Peeping Tom* también tiene bastantes elementos que forjaron el thriller psicológico: el cuchillo como arma de cabecera del asesino, la iluminación casi teatral en el salón de revelado, las víctimas femeninas y el fetichismo de observar a otras personas —un fetiche muy cinematográfico, por cierto—. Todas estas características están conscientemente marcadas y sirvieron de inspiración para muchas películas sobre psicópatas y asesinos. Según Martin Scorsese, *Peeping Tom* nos pone en un lugar de voyeuristas y nos muestra lo agresiva que puede ser una cámara cuando se la hace adquirir las siniestras proporciones de un violador.

Para la trivia: los británicos Michael Powell y Alfred Hitchcock se conocían muy bien. Powell incluso había trabajado en películas con el maestro, y los dos a través de los años fueron entablando una excelente relación. Es posible que Powell haya tomado ciertos elementos del cine de Hitchcock para crear *Peeping Tom*, pero en todo caso fueron llevados hasta un extremo nunca antes visto. Tanto *Psicosis* como la película de Powell instalaron las bases para lo que se conocería como el subgénero del *slasher*. De esta manera, marcaron el camino para películas legendarias como ***El loco de la motosierra / La masacre de Texas*** (Tobe Hooper, 1974), *Martes 13* (Sean S. Cunningham, 1980) y *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991).



Les yeux sans visage

Los ojos sin rostro

1960. Dirigida por Georges Franju



Dibujó Clara Lagos

Otra obra maestra de terror que pasó inadvertida por haberse estrenado en el mismo año que la exitosa *Psicosis* es *Los ojos sin rostro*. Este film de Georges Franju nos cuenta la historia de un cirujano que quiere arreglar la cara quemada de su hija, desfigurada tras un accidente automovilístico. Con tal de cumplir su objetivo, que excede cualquier ética y moral de la medicina, el doctor secuestrará a chicas jóvenes y las someterá a abominables operaciones quirúrgicas.

Junto con *Hermanas diabólicas* (Brian De Palma, 1973), esta es una de las pocas películas de médicos asesinos que realmente me apasiona, y debido a una sutil mutación. El objetivo del doctor es curar a su hija. Aparente objetivo, cuando poco a poco nos damos cuenta de la intención subalterna: su

verdadera meta es meramente ganar fama y renombre por el éxito de su cirugía. Esa ambigüedad es lo que nos va llevando como audiencia a entender su auténtica motivación y —al igual que su hija— a detestarla con toda el alma.

Christiane, la hija del cirujano, es una de las mejores figuras de la película. El misterio de su verdadera cara, sus ojos angelicales y la máscara fantasmagórica que siempre la oculta crean un contraste espeluznante: la audiencia no sabe bien si tenerle lástima al personaje o tenerle miedo. Este pantanoso terreno psicológico fue también fuente de inspiración para el director John Carpenter, quien en varias ocasiones admitió que la máscara de Christiane fue lo que más lo influenció al crear al personaje de Michael Myers en la famosa película *Halloween* (1978).

Hay varias escenas para destacar en *Los ojos…*: empezamos con la secuencia de operación, supergore para la época, en la que el doctor extrae la piel de la cara de una de las víctimas —cualquier semejanza con ***La piel que habito*** (Pedro Almodóvar, 2011), será debidamente tratada en este libro—. Después tenemos la exploración espectral que hace Christiane por la mansión y luego en el sótano secreto del médico: un claro homenaje a las películas de terror inglesas y norteamericanas de los años 50, de científicos locos. Enseguida llega la revelación de la cara de Christiane, que tiene mucha más fuerza cuando la vemos desde el punto de vista de una de las víctimas. Los cortes y quemaduras en su cara, y el fuera de foco del final nos abisman en un momento de terror puro, sosteniendo constantemente el misterio que gira alrededor del personaje. La escena del final con los perros liberados y la caminata en el parque de la mansión es lo mejor de esta película. El médico devorado por sus «experimentos» —la creación que mata a su creador—, y Christiane deambulando por el bosque, ataviada iconológicamente como un fantasma victoriano perdido en la más profunda penumbra.

Debido a su tono visceral y su violencia explícita, *Los ojos sin rostro* no fue muy bien recibida por los críticos en Francia. Muchos llegaron a decir que era una de las películas más asquerosas que se estrenaron en la historia y que era una vergüenza para la *grandeur* del cine francés. Recién en los años 80, cuando la película tuvo un reestreno en Londres y en Francia, la prensa empezó a verla como una obra más importante, adelantada a su época. Sea como fuese, *Los ojos sin rostro* es un film que cualquier fan del terror debe ver sin falta.



Rocco e i suoi Fratelli

Rocco y sus hermanos

1960. Dirigida por Luchino Visconti

Cuando hablamos de cine italiano, mucha gente cita películas como *8 ½* (Federico Fellini, 1963) *El bueno, el malo y el feo* (Sergio Leone, 1966) o *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore 1988). Pero más importante que estos films es *Rocco y sus hermanos,* de Luchino Visconti, una de mis películas italianas favoritas, y una de las mejores de la historia del cine. Ambientada en locaciones reales del Milán de los años 60, *Rocco y sus hermanos* nos cuenta la historia de una familia que se muda del sur de Italia a Milán en la desesperada búsqueda de trabajo. El film —dividido en episodios titulados en pantalla por los nombres de cada uno de los cinco hermanos— nos muestra primero la llegada de la familia a la industrializada Milán, y después se centra en un conflicto que surge entre dos de estos hermanos: Rocco (Alain Delon) y Simone (Renato Salvatori).

Es importante conocer esta película por varias razones: en principio, para disfrutar la excelente dirección de Luchino Visconti —si no conocen a este director, les recomiendo que vean toda su filmografía—. Con *Rocco y sus hermanos,* Visconti logró estilizar el neorrealismo italiano de fines de los años 40, y manteniendo su principal encanto: el carácter semidocumental. Por más que esta vez tengamos un elenco de estrellas, las locaciones siguen siendo reales —sólo habían pasado quince años de la Segunda Guerra—, y así vuelven a la película relevante a un nivel no sólo cinematográfico, sino también histórico. Con la dirección de actores y el uso de escenarios verdaderos, Visconti logró transmitirnos el estilo de vida de todas las clases sociales: tenemos el círculo militar donde trabaja Rocco, el gimnasio donde Simone aprende a boxear y los edificios milaneses aún sin reconstruirse.

Otra cosa que les llamará mucho la atención cuando vean *Rocco y sus hermanos* es el montaje, y también los movimientos de cámara. Por momentos podríamos hasta pensar que los travelings de esta película inspiraron el estilo de un director especializado en el recurso, como es Martin Scorsese. Bien al principio, una escena deslumbra en ese sentido: los hermanos entran en una especie de galpón, y la cámara los sigue primero en un traveling, y después se levanta con una grúa para seguirlos por encima, mostrado paredes sin techo. Estos movimientos son muy típicos en la filmografía de Visconti —para comprobarlo basta con ver la primera escena de *Senso* (*Livia, un amor desesperado*, 1954)—, pero en *Rocco…* el director maneja de una forma mucho más sutil los travelings, subordinándolos a una historia de conflictivo intimismo.

Rocco y sus hermanos se va desplegando en escenas impecables que podrían exhibirse en un buen seminario de dirección de actores o de puesta en escena: la terrible violación a la mitad de la película, la pelea de box que termina en un combate callejero, el asesinato de Nadia (Annie Girardot) llegando al final. Toda una tempestad de emociones y puestas de arte, acompañadas de la siempre mágica música de Nino Rota, que hacen que *Rocco…* sea una película infaltable en las aulas, y una experiencia ineludible para todo fanático del cine —no sólo del italiano.

L’année dernière à Marienbad

Hace un año en Marienbad

1961. Dirigida por Alain Resnais

Alain Resnais es uno de los primeros directores franceses que conocemos cuando empezamos a estudiar cine: su película *Hiroshima Mon Amour* (1959) es de visión obligatoria en casi todas las cátedras. Es casi como un *Citizen Kane* de la *Nouvelle Vague*. Para fin de primer año, todos los que estudiábamos en la facultad conocíamos el tipo de cine que realizaba Resnais. Otra de sus películas que teníamos que ver para uno de los finales se titulaba *Hace un año en Marienbad*, inspirada en la novela *La invención de Morel*, de nuestro Adolfo Bioy Casares. Durante una especie de indefinible encuentro social en una mansión, se conocen un hombre y una mujer. Pero aparentemente ese no es su primer cruce: el hombre está convencido de que vio a la mujer anteriormente en esa misma mansión, aunque la mujer le asegura que no es así. A medida que la película avanza, los recuerdos del hombre se vuelven cada vez más ambiguos, hasta que ya no tenemos idea de quién de los dos personajes tiene razón.

La primera vez que vi este film, no entendí absolutamente nada. Incluso llegué a detestarlo, y discutí con una amiga durante toda la vuelta en tren desde la facultad hasta mi casa sobre el incomprensible y tedioso estilo de Resnais. Sucede que aún no entendía algunos conceptos cinematográficos que la película planteaba muy bien. En ese momento yo estaba en primer año la facultad, y mis preocupaciones inmediatas eran más bien técnicas, no narrativas. Todavía me faltaba aprender a manejar una cámara, a entender las diferencias entre cada lente y a descubrir cómo se iluminaba una puesta; lejos estaba de ponerme a pensar en cuestiones más desarrolladas como el fuera de campo, el punto de vista o, en este caso, los recuerdos de un personaje. Lo que Resnais busca en esta película —y que en aquel momento no pude

apreciar— es narrar el específico conflicto que tiene un personaje con su propia memoria. Plantear una ambigüedad entre el recuerdo del protagonista y lo que ocurre en verdad. Es un poco el mismo concepto de «nunca visitaste Hiroshima» vs. «Sí, estuve en Hiroshima, lo vi todo» que nos muestra en su film anterior, pero llevado a un plano *exclusivamente* cinematográfico. En vez de darnos esta ambigüedad de recuerdos a través del diálogo —al estilo de una novela—, Resnais lleva la discusión al lenguaje cinematográfico, a los recuerdos que no son recuerdos y a unos quizás inexistentes travelings por la mansión. De ahí la aparición de algunas escenas oníricas, como la famosa toma del jardín invadido de sombras irreales que desafían las leyes de la luz.

Sí, es un tema bastante difícil de abordar, y hasta de entender. Pero piensen que cuando se hizo esta película las alternativas para representar el tiempo cinematográfico, los recuerdos y los sueños, eran otras. Casi lo único que existía en esa época era el famoso flashback del film noir, con sus barridos fluctuantes, o los recursos hoy obsoletos de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) a la hora de representar las pesadillas de Scottie. Resnais logra perfectamente expandir el lenguaje cinematográfico en cuanto al tratamiento del tiempo, la memoria y el punto de vista. Quizá no parezca tan relevante, pero *Hace un año en Marienbad* es el boceto detrás de miles de películas que trabajan con la memoria y los sueños. No me sorprendería que un Christopher Nolan la haya tomado como punto de referencia. Y, más allá del tema narrativo, la película es estéticamente brillante: los travelings por la casa, el diseño de vestuarios, los actores, todo tiene un aire tan clásico y a la vez tan moderno que perfectamente podría aprovecharse para inspirar una campaña de publicidad, una obra de teatro o un videoclip de una banda indie. Y esto último, que puede sonar descabellado, resultó ser real: mientras escribía esta nota me puse a investigar sobre la idea…, ¡y descubro que la banda Blur hizo un videoclip con esta misma estética para el tema «To the End»!

La Notte

La noche

1961. Dirigida por Michelangelo Antonioni

Tenía muchas ganas de mostrarles en este libro una o dos películas del gran Michelangelo Antonioni. Sus películas suelen ser mucho más introspectivas que las de otros italianos como Federico Fellini o Roberto Rossellini, y se enfocan más en los sentimientos de los personajes que en la trama principal. No les voy a mentir: antes de ver *La noche* no me interesaba en lo más mínimo este director. Tenía un prejuicio enorme hacia este tipo de películas, porque todas formaban parte de la cátedra más pretenciosa de mi facultad: Guión II. Y a pesar de que su nombre suene atractivo, Guión II en mi facultad no tenía absolutamente nada que ver con la escritura de un guión. Lo único que hacíamos en esa clase era leer ensayos de Susan Sontag y Roland Barthes. La filmografía incluía solamente títulos de cine europeo de los 60. Algunas de esas películas eran increíbles, pero la mayoría resultaban infumables. Lo único que me atraía de esta clase era una de las chicas que cursaba conmigo. Para que se den una idea, ella era la típica estudiante de cine: pelo corto carré a lo Mia Wallace, ropa hipster tipo Wes Anderson y amante del café en Starbucks. Me encantaba ese cliché universitario —yo mismo llevaba una máscara semejante—, y después de compartir unos cuantos cafés con ella en la facultad, hablarle de filosofía o cine francés, y esconderle muy cuidadosamente que en el fondo era un fanático del cine americano en general, pero sobre todo del cine americano de terror —pasatiempo aborrecible, como todo el mundo sabe—, logré robarle una cita en su casa con la excusa de ver juntos *La noche* para un trabajo práctico destinado a aquella aberración intelectualoide llamada Guión II.

Creo que los dos teníamos ciertas intenciones ocultas que iban más allá de ver la película. Era invierno, y la casa de esta chica realmente impresionaba:

¡un loft de trescientos metros en plena Recoleta, y para ella sola! Así que descorchamos un inolvidable chateau y nos sentamos bien juntos en su sillón Sunpan de cuero original tapados con algunas —pocas— sábanas. Yo sabía que algo iba a suceder entre nosotros aquella noche. Pero no pasó mucho tiempo desde que dimos *play*, que me olvidé completamente de las cuestiones amorosas: sin darme cuenta, Antonioni me había ido metiendo de lleno en su mundo realista y depresivo. Cuando terminó la película estaba tan fascinado, que lejos de intentar besar a la chica, me quedé hablando horas con ella sobre la depresión, los planos de la película, el final y los valores perdidos de una pareja moderna. Me tomé el colectivo a casa a eso de las tres de la mañana. Quizá no fue la cita que ninguno de los dos esperábamos, pero para mí fue super importante: me demostró que en mi corazón existía un lugar para el tan temido cine europeo de los 60.

La noche terminó siendo una de mis películas favoritas de este director. Explora las vidas de Giovanni (Marcello Mastroianni), un exitoso escritor, y su mujer Lidia (Jeanne Moreau). Los dos gozan de un buen pasar, pero en realidad ninguno se siente contento: Giovanni ya no se inspira como en otras épocas, y Lidia cada vez vive más deprimida con el matrimonio que vienen arrastrando. Toda la película gira en torno a las frustraciones de la pareja, y a cómo busca inútiles maneras de encontrarles algún sentido a las cosas.

No es casualidad que la primera escena de *La noche* ocurra en un hospital: los dos protagonistas están enfermos de una severa depresión que poco a poco va consumiéndolos. Al principio, ni ellos como personajes ni nosotros como espectadores nos damos cuenta. Pero, a medida que la película avanza, entendemos que la caminata de Lidia por su barrio en Milán y las fiestas millonarias a las que va Giovanni son puros placebos destinados a esconder la infelicidad de cada uno. Antonioni combina el trabajo de cámara y las actuaciones para transmitirnos con sutileza esta enfermedad de los protagonistas. El dolor de cada uno es bien gradual, y se va incrementando poco a poco hasta el final de la película, donde tenemos en el parque de la mansión esa increíble escena de reconciliación frustrada.

La noche nos presenta un inteligente trabajo de guión y de dirección actoral. Cada escena está pensada no para establecer un conflicto externo, sino para desarrollar la íntima tragedia de Mastroianni y Moreau. Pero el trabajo actoral no es lo único destacable: los planos por la ciudad, que homenajean al neorrealismo italiano, y las bellas puestas de cámara que crea Gianni Di Venanzo —director de fotografía de *8½* (Federico Fellini, 1963)— son tan sólo algunos ingredientes que componen esta gran obra.

Al igual que con otras películas centradas en la psicología de los personajes, como *Manhattan* (Woody Allen, 1979), o la más reciente *Moonlight* (*Luz de luna*, Barry Jenkins, 2016), *La noche* es una película para verla con tiempo y dejarse llevar. No busca narrarnos un crimen, ni una aventura ni una comedia: prefiere explorar las emociones de los protagonistas y, mientras tanto, cautivarnos con sus imágenes, su jazz y las típicas texturas del modernismo de los años 60. Si *La noche* les gusta, no se pierdan otras dos películas que con ella forman una trilogía: *La aventura* (1960) y *El eclipse* (1962).

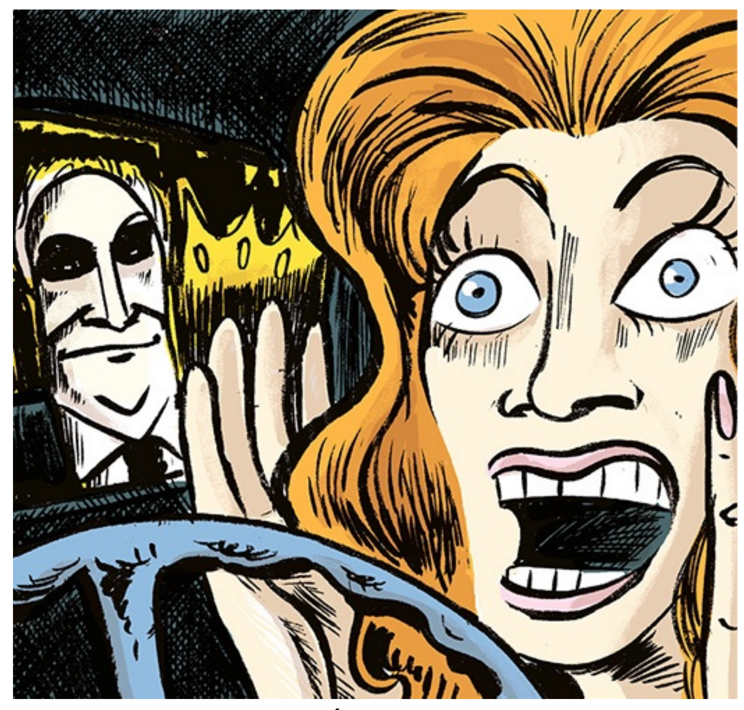
Hablando de aventuras, con la chica de la historia terminamos de cursar Guión II, y jamás volvimos a vernos. Yo abandoné mis estudios poco antes de los finales, y ella se mudó a Europa unas semanas después de recibirse. Y ahora, que vuelvo a aquella *noche* en Recoleta, me doy cuenta de que nuestra cita terminó siendo tan depresiva como la relación de Giovanni y Lidia: ninguno de los dos pudimos demostrarnos algún tipo de afecto.

Pero quédense tranquilos: la próxima película vuelve a relacionarse con mi lado más pasional y más desbordante. La próxima película es una de las más terroríficas que vi en toda mi vida.

Carnival Of Souls

El carnaval de las almas

1962. Dirigida por Herk Harvey



Dibujó Ángel Mosquito

Esta película me encanta por muchas razones. En primer lugar, es una de las únicas películas de terror *clase B* de principios de los 60 que realmente se ve como una producción industrial. Y cuando digo «clase B», no se lo tomen a la ligera: este film fue hecho con el miserable presupuesto de 30.000 dólares —cuando en aquella época la mayoría de las películas de terror costaban entre 400.000 dólares y un millón—. En segundo lugar, *Carnival of Souls* es un verdadero trabajo de autor independiente: el publicista Herk Harvey no tenía ni idea de cómo producir una película, pero visitar un parque de atracciones

abandonado, en Utah, lo inspiró para hacer una película, y no una película cualquiera: una película de terror. Y yo agregaría: de terror supremo.

Después de sufrir un accidente automovilístico, una mujer es acechada en diferentes visiones fantasmagóricas por un perseguidor que no podemos dejar de asociar con el demonio —Harvey lo insinúa al mostrar en un vitral religioso la cara de ese mismo perseguidor—. Pero hay mucho más: con una actriz protagónica poco conocida y un elenco conformado por gente de la misma ciudad en donde se filmó, *Carnival of Souls* va entramando en un *crescendo* de niveles infartantes un terrorífico viaje —acaso a través de la propia mente la protagonista, acaso no—, un descenso hacia lo más oculto y tenebroso.

Quizás no tenga las mejores actuaciones, ni es la historia más sólida que se habrá contado en Hollywood. Pero *Carnival…* se sustenta en ideas visuales únicas y espeluznantes que incluso hoy podrían inspirar algún episodio de *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-2017) o una secuela de *Insidious* (*La noche del demonio*, James Wan, 2010). Delirante y sutil, este film nos genera en cada plano una sensación de malestar, y busca poco a poco meternos en la presunta esquizofrenia de la protagonista. Y pensar que en 1998 tuvo una remake —al menos dicho oficialmente—, con producción de Wes Craven, que debe de ser una de las peores películas de terror de todos los tiempos.

Volviendo a esta oscura gema, recomiendo prestar mucha atención a algunas escenas particularmente turbias:

1. El plano del perseguidor —el mismísimo Herk Harvey, aunque no aparezca en los créditos— reflejado en la ventanilla del auto.
2. La protagonista frente al espejo, y un amante circunstancial que se convierte en ese mismo perseguidor satánico.
3. La danza macabra del final de la película, que nos envuelve en la telaraña de un montaje vertiginoso.
4. El paneo por las huellas en la playa, que termina en el contorno de la mujer desaparecida, y su mano impresa en la arena. Secuencia que, de paso, nos indica que *todo* ha sucedido de verdad.

En conjunto, una experiencia perturbadora. Y a esta sí que conviene verla en pareja, o al menos de a dos.



Sei donne per l’assassino

Seis mujeres para el asesino

1964. Dirigida por Mario Bava



Dibujó Brian Jánchez

Otra de las películas italianas que descubrí durante mis años de estudiante de cine, *Seis mujeres para el asesino* —también conocida en inglés como *Blood and Black Lace*—, de Mario Bava, es una de mis favoritas del subgénero conocido como *giallo*, sensacionalista por excelencia.

La trama de *Sei donne…* gravita alrededor de una serie de asesinatos que ocurren en una casa de alta costura, y es un ejemplo de cátedra para explicar todos los tópicos y elementos que maneja el *giallo*. Me acuerdo perfecto cuando la vi por primera vez proyectada en el cine: los títulos de la película van desfilando entre un sinfín de colores brillantes. Luces azules contrastan con maniquíes rojos y distintos *zoom-in* a detalles. ¿Un maniquí… o una mujer de verdad? Un señor vestido de traje y teñido de una iluminación escarlata mira serio hacia el horizonte. Un candelabro rococó flota mágicamente sobre él entre las sombras. La música de Carlo Rustichelli nos

hipnotiza junto con la explosión de contrastes y colores primarios. Todo en esta secuencia inicial es perfecto, y concluye con un fuera de foco a varias luces de distintos colores partidos por un rayo, efecto que nos prepara para la horrenda tormenta que se nos viene.

Sei donne per l'assassino es la película que mejor resume el estilo de Mario Bava. El tratamiento del color a través de la puesta en escena barroca, los vestuarios y la iluminación configuran el shock visual más impactante que pueda verse en toda la historia del cine. Y no exagero. Ni siquiera *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) tiene una paleta de colores tan rica y seductora. Cada estilizado asesinato de este film es un claro homenaje al maestro Hitch. Y sobre todo al Hitchcock de la obra maestra *Psicosis* (1960), en la que, por primera vez en la historia del cine se nos presenta un cadáver con tan cuidadosa estética y primor —estoy por escribir «primor necrofílico», pero me contengo—; y encima no se trata de cualquier cadáver, sino del de Janet Leigh, una de las mayores divas hollywoodenses de siempre. Bava comete la misma angelical profanación en todas las muertes de la película, y lleva el *gore* —*gore*: sangre violentamente derramada, en inglés— a su nivel máximo. Es inolvidable la extrema violencia de la muerte en la estufa —con una de esas desfiguraciones tan apetecidas por el *giallo*—. Pero mi asesinato favorito ocurre llegando al final: una de las chicas —chicas siempre sensuales y siempre glamorosas— es ahogada en una bañadera. Cuando creemos que todo ha terminado, la sangre empieza lentamente a teñir de rojo toda el agua. Y todo el ánimo del espectador, desde luego.

Y a pesar de que el misterio y la resolución del film no sean tan inesperados ni memorables como en otros policiales —ni siquiera podría confirmarles si ese *whodunit* (el quién-es-el-asesino, tipo Agatha Christie) tiene alguna importancia en este film—, el asesino que creó Mario Bava sentó las bases para todos los asesinos de futuras películas de *giallo*. Los guantes de cuero negros, el tapado oscuro, la navaja de afeitar y la erotización de cada muerte componen el arquetipo del asesino en este subgénero. Estilo de villano horrendamente sensual, que será copiado y homenajeado incluso fuera de Italia. Piensen, por poner un ejemplo paradigmático, en *Vestida para matar* (Brian De Palma, 1980).

Sei donne per l'assassino fue un fracaso comercial en Italia, y tuvo problemas de distribución en Estados Unidos, debido a la violencia de sus imágenes. Recién en 1999, cuando salió en el mercado del VHS, la película pudo ser padecida por nuevos públicos que supieron valorarla y reconocerla. En 2015 salió una versión en Blu-Ray de esta perturbadora maravilla, muy

bien restaurada, que seguramente atraerá a nuevos fans del *giallo* en todo el mundo. De todas maneras, si tienen la oportunidad de verla en fílmico en algún ciclo de cine, créanme: no se van a arrepentir.

Onibaba

Onibaba: el mito del sexo

1964. Dirigida por Kaneto Shindo

No tengo idea de cómo descubrí esta película. Me parece que fue en un ciclo de cine japonés, en la facultad, o en algún festival. Lo que sí recuerdo es que *Onibaba*, de Kaneto Shindo, logró demolerme desde el primer minuto, no bien despega su extraña y retorcida trama. Dos mujeres del antiguo Japón se dedican a matar samuráis para enriquecerse vendiendo las armaduras de sus víctimas. Cuando la más joven de las dos comienza a tener una relación amorosa con un guerrero, la otra entra en celos incontenibles, y trata de evitar por todos los medios el encuentro de los amantes. Y en su insistencia termina disfrazándose de fantasma. Pero, en un momento, la tradicional máscara demoníaca que completa su disfraz se queda pegada a su rostro, y el pequeño inconveniente está en que… no se la puede sacar. Yo tampoco puedo despegarme de esta película, que contiene algunos de los planos más impactantes y aterradores del cine japonés. La imagen de la mujer con máscara de demonio posiblemente los atormentará tanto como a mí.

Uno de los aspectos que más me gusta de *Onibaba* es la dirección de fotografía. El contraste de luces y sombras que se da dentro de las cabañas, los cuerpos desnudos de las dos mujeres, el demonio que aparece entre la oscuridad de los pastizales a la noche, todo está filmado con una calidad anacrónica. Y la propuesta visual aprovecha al máximo la locación en medio de la naturaleza: el viento, las plantaciones gigantes y la laguna se convierten en personajes que alimentan el deseo de la protagonista. Esta es una película que también apoya su eficacia en la iconología japonesa. Y es destacable el simbolismo dual, que se manifiesta armoniosamente en la trama y su puesta en escena: por un lado tenemos la heroica figura de los samurais, el contexto bélico casi subliminal, y por el otro la máscara demoníaca, que representa el

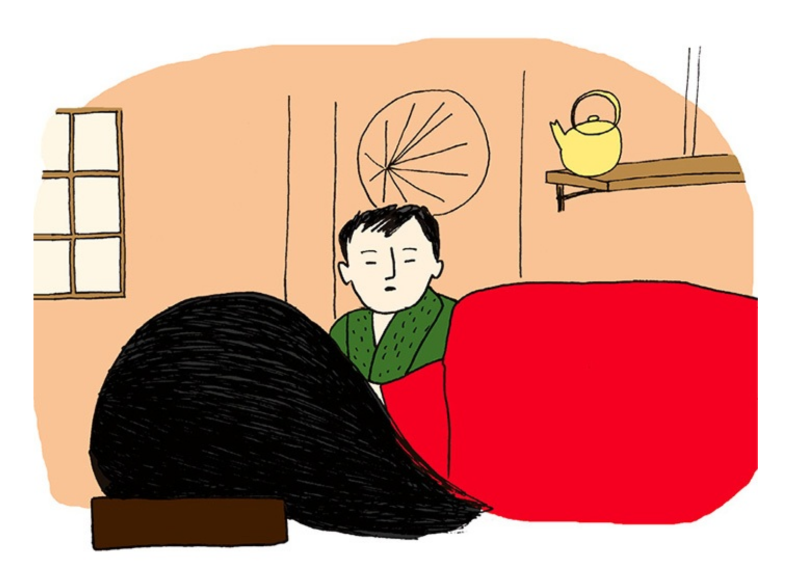
puro horror del demonio mismo. Y descubro en esta película, a medida que la pienso, una segunda manifestación simbólica: el enfrentamiento de una mujer con su versión más joven. La tensión del impulso sexual se convierte en el motor del conflicto, y la envidia —el dolor por el hombre ajeno, en este caso — revela su auténtica cara infernal.

Onibaba no tuvo mucha repercusión, ni en su estreno ni en los años siguientes. Es una lástima que películas como esta pasen al olvido durante generaciones, y que sólo nos enteremos de ellas a través de ciclos de cine de culto o en festivales de películas japonesas —o en libros como este, de nada —. Entre la fotografía, la puesta en escena fantasmagórica y *noir*, su dosis de erotismo y la rarísima combinación de jazz con el batir de los tradicionales tambores *taiko*, que logra el músico Hikaru Hayashi, *Onibaba* se convierte en una propuesta única y audaz para una época que no supo comprenderla.

Suna no onna

La mujer de la arena

1964. Dirigida por Hiroshi Teshigahara



Dibujó Clara Lagos

La primera vez que vi esta película fue en un seminario sobre cine de autor que daban en la universidad. Pero a la proyección no fueron muchos universitarios: era un fin de semana, y el día pintaba increíble como para pasar dos horas encerrado en el cine de la facultad. Pero no bien terminó este insólito drama de terror psicológico, quedé atónito.

La mujer de la arena cuenta la historia de un entomólogo llamado Niki Jumpei, quien realiza sus investigaciones en medio de la playa. El explorador se queda trabajando hasta muy tarde, y les pregunta a unos aldeanos dónde puede pasar la noche. Estos inmisericordes lo llevan hasta una especie de cueva abismal, oculta entre los médanos, donde vive una mujer sola. Jumpei pasa la noche en la extraña casa de la mujer, pero al día siguiente no encuentra manera de salir de ese pozo. Ese es el punto de partida.

A pesar de que hoy en día no mucha gente conoce este film, en su estreno fue bastante popular: *La mujer de la arena* fue nominada a dos premios Oscar (Mejor Director y Mejor película extranjera), ganó el premio del jurado en Cannes, recibió excelentes críticas en todo el mundo y —ya que estamos— figura en el top 10 de películas favoritas de Andrei Tarkovski. Y todo esto no lo consiguió por azar: *La mujer de la arena* desarrolla dos personajes fascinantes en una locación para nada convencional. La arena como destructora de personas y símbolo del inevitable paso del tiempo nos va encerrando en la historia, al igual que al personaje principal, y poco a poco nos va hundiendo en su misma locura. Hay muchas escenas que generan esta alianza entre la claustrofobia y el tiempo detenido. La primera es cuando Jumpei busca salir del pozo usando una inútil pala. En su intento por vencer a la naturaleza, al protagonista se le viene encima una avalancha de arena cada vez más imponente, más compacta. Hay varios momentos así en la película, y realmente no tengo idea de cómo Teshigahara y su director de fotografía, Hiroshi Segawa, lograron filmar la arena con un resultado tan terrorífico como hipnotizante.

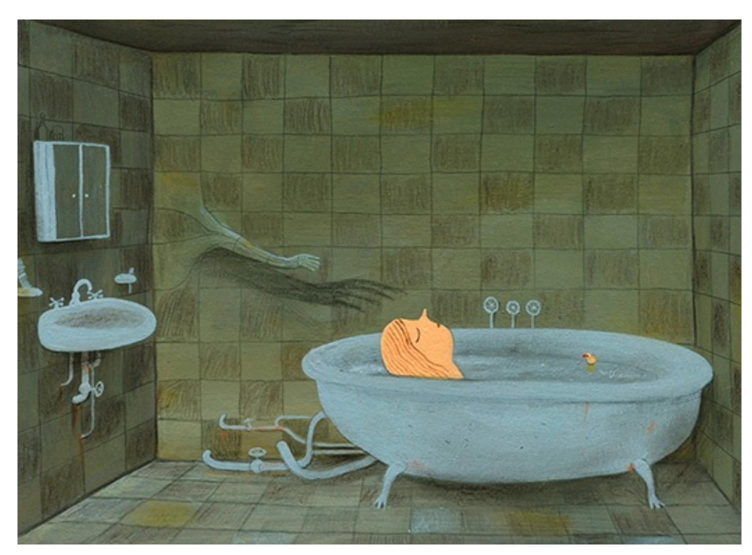
La mujer, sensual y siempre cubierta de arena, se va convirtiendo en un monstruo ambiguo, en un antagonista seductor. Es uno de mis personajes favoritos de la película, por su peligrosa inocencia y por la ejecución de su maquillaje y su vestuario. Hay varias escenas donde se la ve en planos detalles, y podemos apreciar el contraste entre la suavidad de su piel y la áspera arena que la cubre. Tanto la actuación de Kyoko Kishida como las decisiones estéticas que impuso el director sobre la gran actriz, convierten a esta especie de súcubo y vampiro psicológico en uno de los personajes más misteriosos del cine japonés.

Como ocurre con la mayoría de las películas orientales, hay muchas maneras de leer más allá de la historia en *La mujer de la arena*. Algunos críticos encuentran en ella una alusión al mito de Sísifo. Otros, más apegados a ciertos intelectualismos, la ven como una crítica existencialista a las alienantes y asfixiantes urbes de la sociedad moderna. Pero, más allá de lo que se vean obligados a interpretar, nadie niega que esta película es fundamentalmente una narración atrapante y perturbadora. Con su nebulosa música y su impresionante fotografía, *La mujer de la arena* es un clásico, y no sólo del cine japonés. Y siempre le estaré agradecido al seminario aquel por habérmela enseñado.

Repulsion

Repulsión

1965. Dirigida por Roman Polanski



Dibujó Decur

Si hay una película que logra meternos como espectadores en la retorcida mente de un psicópata, ese film se llama *Repulsión*, una de las más contundentes obras de Roman Polanski. *Repulsión* nos presenta a Carol (Catherine Deneuve), una chica que sufre de un fuerte rechazo al sexo masculino —y al sexo, a secas—, y que poco a poco va siendo consumida por su aterrorizada paranoia.

Pero…, ¿cómo logra una película meternos en la mente de una persona que está perdiendo la cabeza? Polanski logró comunicarnos esta locura de una manera muy gradual y sugestiva. Para empezar, casi toda la película está filmada con cámara en mano, dándole al espectador cierta inestabilidad desde el principio y sin que todavía sepa absolutamente nada de la trama. Conste que en esos tiempos faltaban diez años para que se inventara el estabilizador de la cámara —conocido como Steadicam—, pero estoy seguro de que

Polanski, de disponer de un sistema como ese, igual preferiría usar la vieja cámara portátil, tan inquietante como inquieta.

La secuencia de títulos de *Repulsión* consta de varios planos de los ojos de la protagonista. Pero estos no son ojos como los de los títulos de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Esta mirada compulsiva, dirigida inconscientemente hacia todos los costados, denota desde el principio una amenazante paranoia. Y aunque la Deneuve tenga unos ojos increíbles, ya nos hacemos la idea de que algo no anda muy bien que digamos. De que algo muy turbio sucede con este personaje.

Está sugerido en el film —aunque nunca se confirma explícitamente— que el padre de Carol abusó de ella. Esto se da a entender por los recurrentes sueños de violación que tiene la chica, y por la foto familiar en la que se ve a Carol espiando aterrorizada a su padre. Sea como fuese, esta es una de las pocas películas que logra transmitir el sentimiento de trauma de una manera tan perfecta. Una de las cosas que más me gustan de *Repulsión* es que en ningún momento se nos da una explicación concreta de la locura de Carol. Por el contrario, Polanski nos invita como espectadores a vivir esa locura en primera persona, y poco menos que a sentirnos identificados con ella.

Después de esta breve descripción no hace falta aclarar por qué *Repulsión* es una película que toda actriz o estudiante de actuación *debe* ver. Catherine Deneuve nos convence de su posesión de una manera tan sobria como terrorífica. Lamentablemente no hay mucha información sobre cómo la actriz preparó su personaje, pero sin dudas fue un desafío impresionante.

Otro aspecto un poco más sutil que caracteriza a la película, y que resulta clave, es el uso casi subliminal del sonido. El ejemplo más fácil de reconocer es el tictac del reloj: elemento irónicamente omnipresente durante un film que en realidad va desarticulando el tiempo hasta que ya no entendemos ni cuántos días pasaron ni si estamos en un sueño de la protagonista o en su vida de vigilia, en su día a día. Porque, desde el aspecto psicológico, la transición del estado de vigilia de Carol al del sueño siempre es mínima.

Y el sucucho en donde ella sobrevive merece un párrafo aparte. Con los brazos que brotan como culebras de las paredes rotas, con esas grietas y resquebrajaduras que les abren paso a ciertos intrusos, el departamento se convierte en otro protagonista. Una cocina, un conejo podrido en el living, un teléfono, unas papas, dos cuartos, un baño, un pasillo y un reloj. Polanski distorsiona gradualmente todos estos elementos para meternos de a poco en el punto de vista de la protagonista. Es admirable el hecho de que al principio del film no entendemos muy bien por qué Carol es tan reservada, y más o

menos hacia la mitad ya nos sentimos completamente *dentro* de su paranoia. La mayoría de los sonidos de fondo en ese departamento sirven para transmitirle un toque de putrefacción. El zumbido de las moscas y el goteo incesante de las canillas evocan constantemente una sensación de decadencia, reflejo de la mente de Carol. No estamos en un hogar cómodo ni agradable: el departamento poco a poco se va convirtiendo en el infierno en la tierra. Ver, si no, el primer *jump-scare* —aquel con Carol ante el espejo—, y las paredes destruidas y los brazos vivientes. Pero, sin lugar a dudas, la mejor técnica que encontró Polanski para acompañar la perversa locura del personaje es el cambio de dimensiones en los ambientes: soberbio efecto el de filmar en dos cuartos de distintas dimensiones, con el mismo decorado, para generarnos una total sensación de alienación. Pienso que una manicura como Carol, que en un momento de ensoñación cercena con su alicate el dedito de una clienta —no hay espectador a quien semejante atrocidad no le duela—, necesariamente debe habitar en una madriguera tan deteriorada como su propia mente.

Blow-Up

1966. Dirigida por Michelangelo Antonioni

Cuando estaba en la facultad, *Blow-Up* aparecía nombrada una y otra vez en todos los textos y ensayos sobre semiótica de la imagen. Me tenía harto la película, y me prometí a mí mismo que no la vería nunca, que seguramente era una pieza de lo más pretenciosa y aburrida que me podría imaginar. Jamás estuve tan equivocado. Recién le di otra oportunidad a esta película cuando me enteré de que David Hemmings, protagonista del aterrorizador film de Dario Argento ***Profondo Rosso*** (*Rojo profundo*, 1975), también estelarizaba *Blow-Up*. Un actor que había aceptado trabajar en *Profondo Rosso* nunca elegiría un bodrio. Así que la terminé viendo. Y la amé.

Se avecina la década de los 70. El rock y los movimientos de contracultura se empiezan a adueñar de la sociedad, y el director Michelangelo Antonioni decide con su obra sumergirse de lleno en esta juventud. *Blow-Up* combina la psicodelia y la música de aquella época con el género policial y la puesta en escena perfecta que ya conocíamos de Antonioni. Con un guión inspirado en el cuento «Las babas del diablo», de Julio Cortázar, *Blow-Up* nos cuenta la historia de Thomas (David Hemmings), un conocido fotógrafo inglés que disfruta de su trabajo seduciendo y maltratando a sus modelos. Una tarde, Thomas decide ir a sacar unas fotos al parque, y cuando las amplía en el laboratorio descubre un cadáver entre esos arbustos en blanco y negro. Thomas va intentando resolver el crimen, con la poca información de que dispone.

Como muchas películas de aquella época, *Blow-Up* nos pone en el lugar de un voyeur. Igual que Norman Bates en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) y Mark Lewis en ***El fotógrafo del miedo*** (Michael Powell, 1960), hay una obsesión muy enferma que tiene el protagonista con la imagen, y Antonioni proyecta en nosotros esa obsesión. Pero le agrega otro factor a la fórmula: el tiempo. El trabajo de Thomas como «detective» es tratar de reconstruir un

pasado que vivió, pero que a la vez no vivió, y que sólo puede vivir a través de sus fotografías. El cadáver es sólo una excusa para presentarnos un problema mayor que el misterio en sí: la imposibilidad de reconstruir a la perfección una memoria. *Blow-Up* no tiene saltos temporales, pero nos remite a una construcción del pasado a través de la imagen. Y esto hace más interesante a la narración, porque la fotografía también es encuadre, es un recorte del pasado con un punto de vista limitado. De manera similar a lo que ocurre en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), la fotografía de Thomas presenta en el encuadre más preguntas que respuestas. Similar a lo que nos ocurre cuando tratamos de recordar algo que ocurrió hace mucho tiempo, la visión se nos va nublando, y el punto de vista nos vuelve cada vez más subjetivos en cuanto al hecho.

El tiempo y el punto de vista ya habían sido predichos por Orson Welles (*El ciudadano*, 1941) y por Akira Kurosawa (*Rashomon*, 1950), pero los años 60 y 70 hicieron explotar estos conceptos. Desde Federico Fellini (*8 ½*, 1963) y Francis Ford Coppola (***La conversación***, 1974), pasando por *Blow-Up*, la mayoría de los directores centralizan el problema de la subjetividad y su relación con el pasado y el presente.

Blow-Up es una gran película, y sin dudas la más popular de Antonioni. No sólo presenta un estilo narrativo que fascinó a miles de cineastas en el mundo —fue la gran inspiración para ***Blow Out***, (*El sonido de la muerte*, Brian De Palma, 1981)—, sino que también nos muestra una época en su máxima expresión. Los personajes de la película destilan personalidad, música, misterio y vida. ¡Hasta hay un cameo de los Yardbirds tocando en vivo durante una fiesta!

La película fue exhibida en 1966 a través de una distribuidora fantasma que creó MGM para evitar la censura. Sus ganancias multiplicaron veinte veces su presupuesto y fue nominada a un premio Oscar al Mejor Director y Mejor Guión Original. También ganó la Palma de Oro en Cannes ese año, y fue considerada una obra maestra por críticos americanos y europeos. Lamentablemente, con los años *Blow-Up* pasó un poco al olvido. Es recordada solamente en seminarios de cine o semiótica de la imagen, como asimismo en bares concurridos por cinéfilos de edad provecta.

Vargtimmen

La hora del lobo

1968. Dirigida por Ingmar Bergman



Dibujó Gato Fernández

Al empezar la universidad tuve un problema con Ingmar Bergman. Había visto *El séptimo sello* (1957), y me encantó, pero su otra aclamada obra *Gritos y susurros* (1972), no sólo no me gustó, sino que además me aburrió soberanamente. Algunos directores que admiraba amaban a Bergman, y otros decían que era un vendedor de humo. Así que necesitaba una película de desempate. Una película que me confirmara la auténtica maestría de Bergman. Y esa película fue *La hora del lobo,* de 1968.

Quizá la obra menos ensalzada de Bergman, *Vargtimmen* cuenta la historia de un hombre llamado Johan Borg (Max von Sydow), que es acosado por personajes a quienes él considera demonios y que le traen constantemente

los recuerdos más oscuros de su pasado. Esta ansiedad no deja dormir al protagonista y compromete su relación sentimental con Alma (Liv Ullmann). La película está dividida en dos partes: una que nos muestra la degradación moral del protagonista, y otra que directamente nos abisma en el más enrarecido terror psicológico.

A pesar de que tal vez no sea tan conocida dentro de la filmografía de Bergman, *La hora del lobo* es para mí una de sus obras maestras, sobre todo por la dirección de actores y la puesta de cámaras. Von Sydow y Ullman llevan su actuación hasta el límite, y logran mostrarnos de la forma más cruda la decadencia de sus personajes: cada uno transita un arco emocional muy difícil de sostener. Y Bergman decide mostrar en planos largos ese estado de cosas. Uno de los que más me gustó es al inicio de la segunda parte, cuando Borg le cuenta a Alma sobre el mito de la hora del lobo: un plano fijo de diez minutos durante el que la tensión se vuelve cada vez mayor, y paralelamente el monólogo del actor nos va encerrando cada vez más en la penumbra de esa casa perdida en medio del campo.

En cuanto a la puesta de cámara, me gusta mucho cómo esta película trabaja los múltiples encuadres dentro un solo plano. El más evidente uso de este recurso ocurre al principio de la película, en donde aparece la ex amante de Johan: a partir de un zoom fuertísimo pasamos del plano general a un primerísimo primer plano de la mujer. Casi parece un corte, pero la acción de los actores se desarrolla en perfecta continuidad. Otra situación similar ocurre en la escena del castillo, cuando los personajes deambulan por los jardines. Ahí pasamos de un primer plano de Ullmann a un plano general de todos los invitados, y nuevamente a un primer plano pero del protagonista. Todo esto ocurriendo en el mismo traveling le da un montaje interno a la escena, que destaca mucho más las actuaciones y nos va llevando hacia las emociones que el director nos quiere mostrar.

La hora del lobo no es un film para ver en cualquier momento, en cualquier hora del día. Si uno no tiene paciencia, la carga emocional y los muy largos planos no le permitirán apreciar demasiado. Pero cuando se encuentra el estado emocional ideal para verla, puede resultar de una gran inspiración. Y además, si son unos fanáticos del terror como yo, lo que nunca van a olvidar de *La hora del lobo* es el final con los demoníacos personajes: la mujer que cambia de piel y se saca los ojos, o el hombre con alas de pájaro que merodea por los techos de ese castillo infernal.

L’uccello dalle piume di cristallo

El pájaro de las plumas de cristal

1970. Dirigida por Dario Argento



Dibujó Ángel Mosquito

Unos guantes negros tipean en una máquina de escribir. Un *zoom-in* nos revela lo que escribe esta persona. Corte. Música de Ennio Morricone y fotografía de Vittorio Storaro. Y una bella mujer vestida de un intenso rojo sangre camina por la calle, y sin saberlo es acechada por un camarógrafo misterioso.

No pasaron ni diez segundos de *El pájaro de las plumas de cristal*, que, sentados en el living o en una sala de cine —si tenemos esa dicha—, enseguida comprendemos que estamos presenciando una obra maestra. Esta película resume la feliz transgresión del costumbrismo del cine italiano de los años 60 y 70, y marca el inicio de la carrera de uno de mis directores de cine

favoritos de toda la historia: Dario Argento, a quien tuve el honor de conocer personalmente en Sitges 2017.

El pájaro de las plumas de cristal es un policial negro que cuenta las desventuras de un escritor americano (Tony Musante), quien tiene la desgracia de presenciar un asesinato en medio de la noche. Atrapado en Italia como testigo, la policía le congela el pasaporte, y a él no le queda otra que ayudar en la investigación. Pero, tratando de salirse de este problema, el escritor descubre varios secretos detrás del oscuro crimen.

Como les dije antes, esta es una de mis películas italianas preferidas. Incluso me parece mejor que algunas de un Rosellini o de un De Sica. *El pájaro de las plumas de cristal* termina de darle forma al subgénero conocido como *giallo* y nos presenta a Dario Argento como un director que combina lo mejor de sus dos maestros: Mario Bava y Sergio Leone. Tal como Leone lo hacía con el western, Argento reinventa el género policial, desde lo autóctono. Pero no conforme con seguir los pasos de Leone, el maestro también tiene una fascinación por la estética de la violencia, algo con lo que Mario Bava ya nos venía partiendo la cabeza en películas como *La chica que sabía demasiado* (1963) o ***Seis mujeres para el asesino*** (1964).

Hay un aspecto particular que siempre me encantó de *El pájaro…*: cómo el director aborda el punto de vista y la memoria durante la escena del asesinato. Al principio, a la escena en sí la vemos desde distintos ángulos de cámara, pero después aparece en diversos *flashbacks*, sólo desde el punto de vista del protagonista. Y de hecho, cuando trata de recordar detalles, el lente se vuelve más cerrado, o la imagen se llena de grano, distorsionando poco a poco el recuerdo original. Una idea extraordinaria que sirve para evocar, con el lenguaje de las sólidas imágenes del cine, las evanescentes imágenes de la memoria.

Algunos elementos de este policial realista ya anticipan el amor incondicional por lo fantástico, que el director desarrollará de algún modo en ***Profondo Rosso*** (1975), y llevará al extremo en ***Suspiria*** (1979) e *Inferno* (1980). *La música ominosa* de Ennio Morricone, y los planos sobrecargados de un grato barroquismo o con diversos zooms de lentes, le dan a esta historia un carácter mágico y demencial, contrastante con los climas del policial realista y racional al que estábamos acostumbrados. Sin lugar a dudas, *El pájaro de las plumas de cristal* es una maravillosa opera prima y una pieza importantísima en la historia del cine italiano.

Duel

Reto a muerte

1971. Dirigida por Steven Spielberg



Dibujó Brian Janchez

Steven Spielberg es uno de los directores de cine más populares de la actualidad. Realizador de éxitos taquilleros como *Tiburón* (1975), *E.T. el extraterrestre* (1982) o la saga de *Indiana Jones* (1981-2008), es muy probable que todo el mundo —incluso aquellos a los que no les interesa el cine como arte— conozca a este rey Midas del espectáculo. Sin embargo, muy poca gente ha visto su primera película: *Duel*, (1971). *Duel* es una obra maestra, y más parece una película de madurez, cuando su talentoso autor contaba apenas con veinticinco años. Hecha con un presupuesto miserable, *Duel* nos cuenta la historia de David Mann (Dennis Weaver), quien durante un viaje por la ruta es acosado por un misterioso camión, gigante y terrorífico.

Duel tiene una premisa muy simple que el director exprime al máximo. No hay un plano en esta película que no tenga una vuelta de tuerca creativa, o que no esté destinada a producir un enorme suspenso. La forma que Spielberg nos muestra al camión como este monstruo sin cara, agresivo y colosal, siempre me generó algo de temor y fascinada intriga. ¿Quién es el ser detrás de esa bestia? ¿De dónde viene semejante abominación rutera? Spielberg logró con *Duel* que un camión oxidado —algo de lo más común que

podríamos ver en la carretera— se convierta en una entidad misteriosa, infernal. Kafka para millones.

Desde el principio, esta película también nos presenta la dicotomía *masculino - menos masculino*. Al principio del film, Mann escucha en un programa de radio a un hombre que se queja de no ser el «hombre de la casa» porque no trabaja y cuida a sus hijos mientras la patrona se rompe el lomo. Más adelante en el film, Mann aparece como un ser débil en comparación con el camión-*macho alfa* que lo persigue.

Pero el «monstruo» y los temas que aborda esta película no son sus únicos encantos. La historia simple de persecución es una excusa para uno de los más grandes despliegues cinematográficos que se habían visto hasta el momento. Los movimientos de cámara que introduce Spielberg en una tan temprana filmografía y sus homenajes al maestro Alfred Hitchcock nos presentan a un director distinto a los de la década del 50 y mediados del 60. Préstenle mucha atención a la escena del bar, más precisamente al traveling de las botas de los bebedores sentados a la barra, cuando Dennis Weaver intenta adivinar la identidad de su agresor. Sí y sólo sí es uno de esos tipos. ¿Pero cuál? Todo esto se cifra en una escena tan inolvidable como muda. ¿Y la del lanzamiento de serpientes a cargo de Mann, que trata de embocarle a la ventanilla del camión? Surrealismo puro, y muy sabroso.

Spielberg muestra en esta joya una marca distintiva que persistirá durante toda su carrera: se nota que está interesado en entretener a una audiencia, y que también —o precisamente por eso— vio muchas películas y supo apreciar lo que cada director tenía para decir en ellas. Junto con Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma y muchos más, Spielberg forma parte de una generación de directores estadounidenses que se criaron viendo cine, y cuyas películas son un homenaje a las obras de sus antecesores con un planteo mucho más moderno. El día en que dejé de ir al cine para ir a la escuela, parafraseando a François Truffaut, el más norteamericano de los directores europeos.

Si les gusta el cine de Spielberg —si les gusta el cine—, *Duel* es una película que no pueden dejar pasar. Aunque no tuvo un estreno en cines —fue en realidad una producción televisiva, que en algunos países pasó por salas comerciales—, no deja de ser impresionante lo que un director con visión puede lograr valiéndose de unos pocos elementos. *Duel* tuvo excelentes críticas en su estreno, y es considerada con justicia como una de las mejores películas de la historia de la televisión.







Klute

El pasado me condena

1971. Dirigida por Alan J. Pakula

No vamos a andarnos con historias: *Klute* es una obra maestra de la década del 70. Dirigida por Alan Pakula, la película nos cuenta cómo el detective John Klute (Donald Sutherland) investiga una serie de cartas obscenas que un ejecutivo desaparecido le enviaba a una prostituta de Nueva York llamada Bree Daniels (Jane Fonda). El film va avanzando en un tono cada vez más oscuro —no podíamos esperar otra cosa del legendario director de fotografía Gordon Willis— y desarrolla la relación entre Daniels, Klute y un misterioso y omnipresente acosador.

Como dije recién, una de las cosas que primero nos llama la atención de *Klute* es la dirección de fotografía de Gordon Willis, por demás expresionista. Esta película usa la oscuridad como elemento narrativo: los personajes siempre son iluminados por pequeñas luces de los departamentos y nada más. El contraste nos muestra la naturaleza temerosa y oscura de los protagonistas, que durante toda la película intentan ocultarnos su terror y sus vicios más retorcidos. A través del trabajo de Willis y de las distintas puestas de cámara, Pakula nos mete de prepo en un universo sigiloso, intimista y por demás paranoico. Muchas de las escenas están resueltas de una forma minimalista —casi todas ocurren en uno o dos planos largos, y nada más— y con un excelente *timing* de montaje. La música es otro elemento destacable: Michael Small creó una banda sonora que combina un jazz melancólico en las escenas íntimas de los personajes y un piano reverberante y misterioso en las escenas de mayor tensión. Esta música toma prestados varios elementos del *giallo* y los «americaniza»: es muy notable —no sé si fue a propósito— el parecido entre la música de Small para esta película y los temas que compuso Ennio

Morricone en ***El pájaro de las plumas de cristal*** (1970), por citar un film del subgénero.

Si bien *Klute* le concedió a Jane Fonda su primer Oscar, la película nunca llegó a consagrarse como un clásico del cine norteamericano. Pero es un largometraje que todo el mundo debe ver, y que a más de un fanático del género policial lo va a dejar con los pelos de punta.

Shaft

1971. Dirigida por Gordon Parks

Durante una guerra de mafias en la ciudad de Nueva York, el detective John Shaft deberá rescatar de las garras de unos extorsionadores a la hija de un mafioso de Harlem. Esta es la premisa del primer policial con protagonista de color en la historia del cine y uno de los precursores del subgénero conocido como *blaxploitation*. Por estas dos razones tiene su entrada en este libro.

Como ya les comenté en una nota anterior, en los años 70 el cine norteamericano lograba su mejor momento creativo y comercial: la gente volvía a reencontrarse con el estilo narrativo de siempre, pero absolutamente modernizado. Y el policial estaba subido a la cresta de esa ola, y en lo más alto: películas como *Klute* (Alan Pakula, 1971), *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971), *Calles peligrosas* (Martin Scorsese, 1973), *El golpe* (Gorge Roy Hill, 1973), *Badlands* (Terrence Malik, 1973) y *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) son algunos títulos que resignificaron el género. *Shaft* combina la violencia y los tópicos de todas estas películas con el encanto del blaxploitation: un protagonista negro, música soul compuesta por el inigualable Isaac Hayes y una visión 100% inédita de los barrios bajos de Nueva York.

Si les gustó *Shaft*, no se pueden perder otras películas del mismo subgénero, como *Superfly* (1972) —dirigida por Gordon Parks Jr., el mismísimo hijo del autor que estamos tratando en esta nota—. O *Foxy Brown* (filmada por el blanco Jack Hill, 1974). Una muestra más moderna de las blaxploitation las podemos encontrar en films icónicos como *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), o en *Black Dynamite* (Scott Sanders, 2009), que además es una de las tantas parodias al género.

Vanishing Point

Carrera contra el destino

1971. Dirigida por Richard C. Sarafian



Dibujó Decur

Vanishing Point es probablemente uno de los mejores *road movies* que se hayan visto en la historia del cine. La descubrí mientras investigaba en películas de este subgénero para escribir el guion de *El bosque de los sometidos*.

Junto con *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Vanishing Point* se convirtió en una de mis preferidas de la década. Nos cuenta cómo Kowalski (Barry Newman), un conductor de carreras retirado, debe manejar un Dodge Challenger desde Colorado hasta California, y en muy pocos días: el encargo de dejar el propio Dodge en San Francisco no le da tiempo ni para dormir. En el camino, Kowalski pasa de tener un leve exceso de velocidad a ser uno de los fugitivos más buscados por la Policía. A medida que él escapa, un conductor de radio que se enteró de sus desventuras va alentándolo desde su estación, transmitiéndole música de la época.

Con tal apremiante punto de partida, *Vanishing Point* es una historia sobre la libertad, simbolizada por una ruta aparentemente interminable, sólo limitada por el tiempo. Una reinterpretación moderna del western norteamericano, con paisajes impactantes y música de folk y rock. Ver a Kowalski escapar de la policía y manejar su Dodge hacia el horizonte anaranjado del atardecer, con música de rock sonando en la radio, es una experiencia cinematográfica insuperable. Los flashbacks, que nos remiten a la época de corredor de carreras del protagonista y su encuentro amoroso, sirven para desarrollar a un personaje que pasa la mayor parte de la película adentro de su auto, sin decir una sola palabra. Algunas de las mejores escenas de persecución que se vieron en el cine están en esta película: no faltan saltos en medio de la ruta, coleadas impresionantes y fatales choques. La alta velocidad nos genera la misma adrenalina que enerva al protagonista: el tiempo se suspende y se confunde con la música, y el auto es una extensión del personaje.

Pero la acción y la velocidad de cada plano no es lo único que destaca en este film: el sentido del equilibrio narrativo impone momentos de tranquilidad pura que nos muestran al Dodge como un diminuto punto blanco en medio del inmenso paisaje de montañas y tierra. Toda la travesía se convierte en un retiro espiritual, en el que Kowalski —en definitiva, un antihéroe— se encuentra a sí mismo y logra reconciliarse con su pasado. No por nada el final tan abrupto y fatal concluye con un tema de folk religioso. Una vez que enfrentó su pasado y su presente, Kowalski puede trascender la vida y liberar su alma. La libertad del camino deviene entonces en purgatorio, y la explosión del auto al final es la llegada del protagonista al destino que le quepa a su alma.

A pesar de haber logrado el éxito en la taquilla, *Vanishing Point* no tuvo muy buenas críticas en su estreno, ni tampoco es recordada como un gran trabajo del director. Y encima corrió el mismo destino de muchas películas de culto: fue sometida al deporte favorito del Hollywood de estos tiempos, el de disparatarse en remakes sin sentido. En *Death Proof* (*A prueba de muerte*, 2007), Quentin Tarantino rinde homenaje al Dodge Challenger blanco de *Vanishing Point*. Pero, más allá de estas referencias para la trivia, injustamente el film de *Sarafian* no pasó a la historia.

Si les gustan las películas de autos, o a lo mejor quieren disfrutar de un excelente viaje por los paisajes norteamericanos junto al mejor rock de los años setenta, *Vanishing Point* es una película que no pueden dejar de ver. Y si buscan algo más que relamerse con autos y con paisajes y distraerse con

buena música, también pueden sumergirse en el mar de símbolos que sugerimos recién en esta nota: son aguas bastante profundas.

The Last House on the Left

1972. Dirigida por Wes Craven

¡Por Dios, cómo me gusta *The Last House on the Left!* Vi esta película por primera vez en un ciclo de cine, la proyectaban en sus gloriosos 35mm. Fue hace mil años, y desde entonces no la volví a ver hasta que empecé a escribir este libro. Y ahora puedo decir que esta obra tan oscura había tenido un impacto en mi subconsciente que ni yo imaginaba. *The Last House on the Left* nos muestra el perfil más atroz de la contracultura estadounidense de fines de los años 60. La pérdida de valores, la desconfianza en el Estado y las normas —producto de la derrota en la Guerra de Vietnam— y la consecuente pulverización del sueño americano, todo concluye en un caos de paranoia y depravaciones, lo peor que había sufrido la humanidad hasta ese momento.

The Last House… cuenta la historia de Mari y Phyllis, dos chicas de diecisiete años que manejan desde su pueblo a la ciudad para ver a una banda de rock. Las dos quieren mostrarse maduras y rebeldes, pero aún las signa una vulnerable inocencia. Y cuando buscan alguien que les venda marihuana, son secuestradas por un grupo de delincuentes en plena fuga de la ciudad.

Lo que más me encanta de esta película es lo cruda y realista que es. Me encantan el montaje, los encuadres, el grano de la imagen, la oscuridad. Y también me encanta la visión que plantea Wes Craven sobre una generación condenada al caos de su época. Ya en el principio hay una escena que nos arroja de lleno a todo este conflicto. Se trata de un montaje paralelo entre el «sueño americano» y el infierno de la modernidad: por un lado los padres de Mari, la bucólica vida en las afueras, y por otro el secuestro y la violación de las dos inocentes. Es todo tan violento y desgarrador que cuesta mirar la escena, mirar a los padres de Mari, tan sonrientes, tan ajenos al horror por el que está pasando su hija junto con la amiga. Wes Craven nos muestra una época despiadada, que volveríamos a ver en films como *Calles peligrosas* (Martin Scorsese, 1973), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), ***Deliverance***

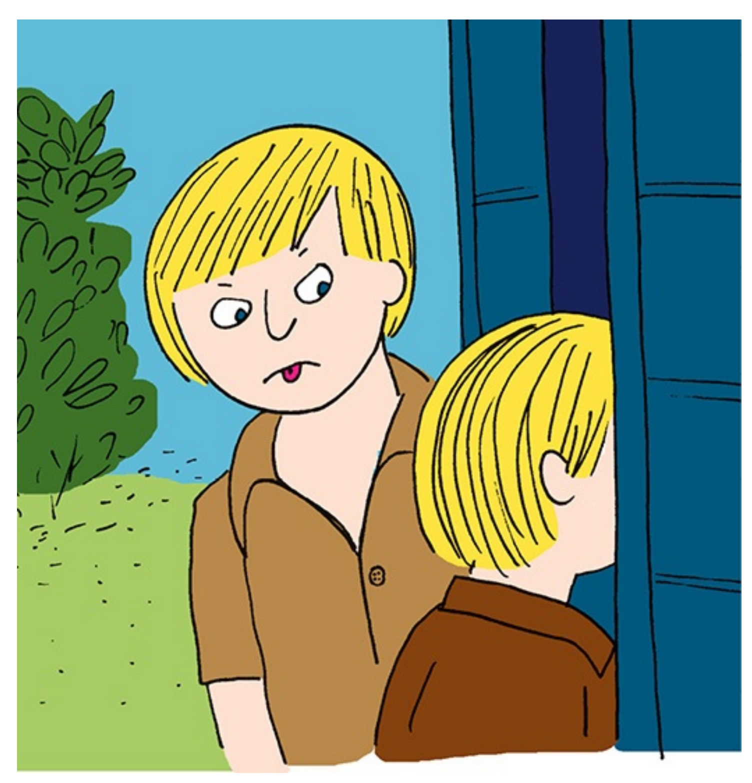
(John Boorman, 1972) o ***Badlands*** (Terrence Malick, 1973). Craven busca mostrarnos que la contracultura americana no sólo trajo rock, hippies y jóvenes idealistas, sino que también engendró criminales, drogas y asesinos en serie. No olvidemos que en estos mismos tiempos crueles salen a la luz monstruos como Charles Manson o el Asesino del *Zodíaco*. Y lo más aberrante —y *The Last House on the Left* lo logra transmitir muy bien—, es que los dos mundos coexisten. Por ejemplo, en algunos de los momentos más horribles de la película, el director decide usar de fondo un tranquilo *folk rock* de David Hess. El contraste nos pone como audiencia en un lugar de lo más incómodo al generarnos una sensación de escalofriante repugnancia —similar a la que nos provoca oír «Singin in the Rain» mientras Alex (Malcolm McDowell), en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), comete la peor de las violaciones.

Si ven esta película, sepan que no lo van a pasar bien. Mejor dicho, lo van a pasar bien porque lo van a pasar mal. Pero no esperen un final feliz, desde luego. Y créanme: aunque no la vuelvan a ver por más de diez años, todavía la recordarán en lo más profundo y oscuro de su inocente subconsciente.

The Other

Los mellizos del terror

1972. Dirigida por Robert Mulligan



Dibujó Clara Lagos

Robert Mulligan es un director conocido sobre todo por su aclamado policial *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962). Pero hay una película de él que siempre me gustó más, y que tiene una historia muy retorcida. *The Other* transcurre en un pequeño pueblo a mediados de los años 30. Entre la abrumadora naturaleza y el calor del verano, la familia de Niles y Holland —dos pequeños mellizos— empieza a sufrir distintos accidentes. Niles sospecha que estos accidentes tienen que ver con su hermano, y a la vez descubre que

tiene el poder de meterse en la mente de otras personas. Un poder que su abuela medio bruja denomina «el juego».

Junto con *El exorcista* (William Friedkin, 1973) y ***La profecía*** (Richard Donner, 1976), entre otras, *The Other* integra una escalofriante serie de películas sobre niños diabólicos, y lo curioso es que todas salieron en los 70. Incluso en Italia podemos rastrear esa temática: en el mediometraje *Toby Dammit* (1968, integrado en la película *Historias extraordinarias* y basado en el cuento de Edgar Allan Poe «Nunca apuestes tu cabeza al diablo»), Federico Fellini muestra al diablo en la figura de una niña de expresión divertidamente satánica. También de Italia es el chico poseso de *Shock* (Mario Bava, 1977). Y en España tenemos a un Narciso Ibáñez Serrador con su inquietante *¿Quién puede matar a un niño?*, de 1976.

No sé a qué respondía la obsesión en esa época por convertir a un chico en algo espeluznante —un antecedente de los 50 es *The bad seed* (Mervyn LeRoy, 1956)—, pero estas películas se encargaron de que el miedo nos durara para siempre, y se repitiera en films más recientes como ***Los otros*** (Alejandro Amenábar, 2001) o *El orfanato* (J. A. Bayona, 2007). En este caso, los dos mellizos no tienen características horripilantes, sino que simplemente son la maldad en estado puro. La inocencia de los dos, el sol del verano y la naturaleza contrastan inesperadamente con todos los sucesos espantosos que contaminarán de oscuridad la pureza del sueño americano. Esta infección sería investigada en otros films de la época, y llevada a su estado máximo de turbiedad en las películas de David Lynch.

Hay una escena en *The Other* que me gusta mucho por cómo está encarada, y es la de la posesión del cuervo. Cuando vi esta escena por primera vez, ya sospechaba hacia dónde iba narrativamente, y al mismo tiempo me preguntaba cómo se las arreglaría el director para comunicar esa magia. El montaje entre el plano del niño, su abuela, el cuervo que vuela y después el plano aéreo nos transmiten perfectamente ese cambio en el punto de vista, y convierten la posesión o viaje astral en una experiencia estética de primer nivel. *The Other* tiene otras muchas instancias en las que logra plantear lo que ocurre en la mente de los personajes y la ambigüedad en los puntos de vista. Uno de esos momentos es cuando Niles le cuenta a la abuela lo que descubrió en la bodega de la casa, y enseguida Mulligan corta a un *zoom-in* impactante: la cámara se acerca lenta y obsesivamente al suelo, a la tierra, como tratando de sugerirnos que algo tenebroso se esconde debajo. Algo que el chico no terminó de relatar del todo. Estas escenas refuerzan la ambigüedad en la

historia, y a medida que vamos descubriendo el misterio nos hacen dudar cada vez más de… Bueno, ya lo averiguarán ustedes a su propia cuenta y riesgo.

Deliverance

La violencia está en nosotros

1972. Dirigida por John Boorman



Dibujó Ángel Mosquito

Esta es una de las mejores películas sobre supervivencia que se han hecho jamás. Deliverance narra la historia de cuatro hombres de Atlanta que se van de excursión a un río en el norte de Georgia. Al principio, todo parece una excursión normal: viajes en canoa por el río, campamentos con música y fogones. Pero a medida que el grupo se va adentrando en el río, en la naturaleza y entre los mismos toscos habitantes de esa zona, aquel entorno se vuelve cada vez más hostil.

Deliverance era una de las películas favoritas del director argentino Fabián Bielinsky (1959-2006), quien la homenajeó varias veces en su segunda obra, *El aura* (2005). Cuando uno ve *Deliverance*, se pregunta cómo diablos compusieron los actores y el equipo técnico algunos de los planos. A diferencia de los protagonistas del film, el director John Boorman supo dominar perfectamente la naturaleza, y así nos entrega secuencias completamente salvajes que no tienen nada que envidiarle a la multipremiada *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015).

Deliverance abre con una escena hipnótica de Drew (Ronny Cox) tocando un dueto de guitarra y banjo con uno de los *rednecks* que habitan el bosque. De esta sencilla manera, ya de entrada la película nos marca un contraste entre los locales y los «intrusos» de la ciudad, y plantea una tensión doble: no sólo el río es lo peligroso, con sus rápidos, sino también es peligrosa la gente que vive en sus orillas, con su odio al forastero. Las escenas en los rápidos son las más memorables de esta película: el rugir del agua fluyendo cada vez más amenazadora, y los distintos planos que muestran a los protagonistas —¡y a los actores!— en un peligro constante, podrían tenernos aferrados a nuestros asientos por horas sin que nos cansemos de mirar. Pero, como si los rápidos no fueran lo suficientemente ominosos, después tenemos la famosa escena de la violación, en la que el personaje de Ned Beatty es desnudado por uno de los *hillbillies* y después sodomizado mientras le gritan la infame frase «¡Grita como un cerdo!». Esta secuencia fue filmada en una sola toma, porque Beatty no quería repetirla. De todas maneras está tan bien ejecutada que logra causarnos repulsión, incluso sin mostrarnos nada.

Rodar *Deliverance* fue casi como grabar un documental. Si ven las fotos del detrás de escena, no hay un sólo plano que esté falseado. El vértigo que sentimos cuando vemos a Jon Voight a punto de caerse de la montaña cuando le apuntan con un arma es seguramente el mismo que sintió el actor: lo filmaron a varios metros del agua, y sin la protección de un arnés.

Deliverance costó apenas dos millones de dólares. Todos los que actuaron de *hillbillies* eran…, pues eso: *hillbillies* que vivían en esa locación. Ningún actor usó dobles de riesgo, y ninguno de los equipos ni miembros de la producción estaban asegurados. Con un presupuesto tan escaso, *Deliverance* se convirtió en la película que más recaudó en 1972. Fue el primer papel de Burt Reynolds antes de que se convirtiera en una superestrella de Hollywood. Nominada al Oscar para Mejor Película, Mejor Director y Mejor Montaje, inspiró a muchos directores en todo el mundo. A pesar de del éxito, hoy en

día muy poca gente la conoce. A veces el paso del tiempo es injusto con los buenos vinos, pero sepan que verán más de una vez este film alucinante.

Badlands

1973. Dirigida por Terrence Malick

Si tuviera que definir el cine estadounidense de la década del setenta con una sola película, *Badlands* es una de las primeras que se me vienen a la mente. Ópera prima de Terrence Malick, este film oscila entre lo angelical y lo demoníaco. Holly (Sissy Spacek) es una chica de quince años que vive con su padre (Warren Oates) y que empieza a salir con Kit (Martin Sheen), un basurero de veinticinco años, con algunas tendencias bastante violentas. En un bello día veraniego, Kit se da una vuelta por la casa de Holly y le dispara al padre hasta matarlo, y ya que estamos se lleva a Holly con él. Y los dos se enzarzan en un viaje de robos, asesinatos y demás crímenes que no parará hasta que los atrapen.

Esta es una gran película sobre un gran amor, pero absolutamente retorcido. Kit y Holly entablan una relación de lo más enferma, que Malick sabiamente filmó al estilo de las historias románticas de adolescentes soñadoras. Un cóctel envenenado, en suma. A los ojos de su tierna noviecita, Kit no es el manipulador nato ni el despiadado asesino, sino el típico joven buenazo y con carita de ángel. Y todo acompañado de la melodía «infantil» —«Gassenhauer», de Carl Orff— y los hermosos paisajes de Montana. Pasada una hora de película, guiados por el distorsionado punto de vista de Holly, sabemos que en realidad Kit es un personaje detestable y violento; aunque, al igual que su novia, nos cuesta dejar de quererlo, y sinceramente no nos gustaría verlo tras las rejas. Malick nos muestra el poder de sugestión que tienen este tipo de personajes y lo fácil que es caer en su trampa amorosa. En este film las cosas se dan de manera distinta a *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *La fuga* (Sam Peckinpah, 1972) o *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994). En ellos, la pareja protagónica está del otro lado de la ley, y el hombre y la mujer funcionan codo a codo como compañeros en el crimen. Pero, en este caso, el

personaje de Martin Sheen es el único monstruo. Y tanto Holly como nosotros nos convertimos en sus cómplices, manipulados gracias a la excelente dirección actoral de Malick.

Como sucede en muchas de las películas que más me gustan de esta década, en *Badlands* hay una fuerte presencia de la naturaleza. La «libertad» que en algún momento nos presentaba el western en sus vastos desiertos y montañas, como ya señalé, nos es mostrada en *Badlands* en los bosques que rodean protectores a la cabaña de la parejita. Pero esa sensación de eglógica aventura y libertad que nos transmiten los planos de la película se corrompe a cada rato con los actos de violencia criminal de Kit.

A pesar de sus escenas mágicas y la delicada dirección de Malick, *Badlands* ni siquiera tuvo un estreno formal en cines. Warner Brothers compró la película por menos de un millón de dólares, y apenas se encargó de distribuirla en algunos cines. El film tuvo mejor suerte en festivales, aunque no ganó ningún premio ni apareció citado en ninguna revista. Hoy en día, *Badlands* es una pieza única del cine americano. Una película de época, pero a la vez eterna, con un antihéroe que pocos directores podrían haber mostrado de una manera tan visceral. Hay quienes afirman que se trata de la mejor película estadounidense de todos los tiempos.

La nuit americaine

Noche americana

1973. Dirigida por François Truffaut

La noche americana es una de mis películas favoritas del director François Truffaut. La historia transcurre durante el rodaje de un film francés —tan francés como Truffaut— en donde el director debe pasar por mil infiernos y dramas del equipo para poder terminar de grabar el material sin morir en el intento —a quienes la expresión «puesta en abismo» les ande rondando en la cabeza, sepan que están bien encaminados.

Si bien *La noche americana* nos muestra un lado bastante real de los rodajes —cualquiera que haya sobrevivido a uno se identificará con más de una escena—, también convierte la creación de una película en una peripecia romántica. El film comienza con un plano secuencia que corta repentinamente y nos lleva al universo «real» que la película nos quiere mostrar: todo es frenético, las tomas son cámara en mano, y todos los personajes se comunican a un ritmo inusualmente rápido. Un detrás de escena organizadamente desorganizado que involucra simultáneamente al director, a los actores, a la maquilladora, al productor ejecutivo. Pero, a medida que la trama avanza, los planos del rodaje se vuelven más estilizados: el equipo técnico y el elenco ya llevan casi un mes conociéndose y, al igual que el espectador, sus emociones y su historia se entienden mucho mejor.

Truffaut busca mostrarnos que la mejor historia de una película ocurre *detrás* de cámara: los actores son mucho más interesantes que los personajes que interpretan, y suspender el tiempo y el espacio para filmar una historia dentro de otra historia se transforma en una experiencia única y bellísima. Jean-Luc Godard llamó «mentiroso» a Truffaut por mostrar la creación cinematográfica como algo artificioso que sólo se puede lograr con mucho dinero, actores reconocidos y sets gigantescos. Godard parece olvidar que lo

artificial es, precisamente y por etimología, lo «hecho con arte». Pero, en cierto modo, algo de razón tenía: la Nouvelle Vague —que vio nacer a estos dos directores— formulaba una idea de la creación fílmica completamente distinta a la que vemos desarrollada en *La noche americana*. Sin embargo, yo creo que Truffaut nos muestra cómo a él le gustaría hacer el cine, y no cómo se *debería* hacer el cine. Por eso busca homenajear la época dorada del cine que tanto amaba: la industria en crecimiento, los actores-estrella, las grúas y los carros de traveling. De ahí las escenas de sueño del director siendo niño y robándose los afiches de *El ciudadano* (Orson Welles, 1941) o el *insert* de los libros de cine que le llegan a su escritorio, en cuyas cubiertas podemos ver directores como Buñuel, Hitchcock y hasta el mismo Godard.

La noche americana es una carta de amor, no tanto al cine clásico, sino más bien al esquema de producción del cine clásico. Cine que, paradójicamente, entra en crisis en los años 60, cuando directores como los mismísimos Truffaut y Godard desarrollan la Nueva Ola francesa. De algún modo, esta rareza es un homenaje del director a un cine que nunca pudo ni podría hacer.

Don’t Look Now

Venecia rojo shocking

1973. Dirigida por Nicolas Roeg

Nicolas Roeg no tiene una vasta filmografía, ni tampoco pasó a la historia como un director de cine memorable, pero además de dirigir dos grandes películas como *Performance* (1970) y *The Man Who Fell to Earth* (1976), su mejor trabajo es la adaptación de la novela de Daphne Du Maurier —autora también de los libros en los que se basaron *Rebecca* y *Los pájaros*— *Don’t Look Now*. El título que le dieron a la película en Argentina, *Venecia rojo shocking*, quizá suene a película de terror de explotación de aquella época, pero nada que ver. Esta coproducción entre Italia y Reino Unido nos cuenta la historia de John Baxter —interpretado por el legendario Donald Sutherland —, un arquitecto que, después de la trágica muerte de su hija, debe viajar a Venecia con su esposa Laura (Julie Christie) para reconstruir una iglesia. Ya inmersa la pareja en ese laberinto de ciudad, dos mujeres se les acercan a los dos y afirman que Baxter posee el don de la clarividencia. Baxter no les cree, pero enseguida comienza a tener visiones que entrelazan el viaje y la tragedia familiar. Un enano horrendo gravita en ellas.

Como muchas películas de los años 70, *Don’t Look Now* se apoya en un gran trabajo de experimentación con el montaje y el tiempo. Tratándose de un film sobre clarividencia, Roeg encontró una manera excelente de montar la película para hacernos saltar en el tiempo una y otra vez, como en estado de premonición constante. Hay detalles que aparecen sugestivamente al principio del film y que, poco a poco, se nos van revelando como los indicios narrativos que en realidad eran: sin que nos hayamos dado cuenta, habían estado prefigurando desde el comienzo mismo el inevitable final de los protagonistas. Además de este trabajo impecable y gozosamente experimental, la película también es conocida por una escena sexual muy

explícita, en montaje paralelo: los personajes en plena intimidad / los personajes vistiéndose. Aunque *Don’t Look Now* no tuvo en su época el reconocimiento que se merece, hoy en día muchos directores de terror, como Ryan Murphy (creador de la serie *American Horror Story* 2011 al presente) o John Landis (*El hombre lobo americano*, 1981), la citan como gran fuente de inspiración.

The Conversation

La conversación

1974. Dirigida por Francis Ford Coppola



Dibujó Clara Lagos

The Conversation resume en casi dos horas todo lo que a mí me encanta de un policial, y lo hace de una forma tan sencilla, que conserva una actualidad espeluznante incluso a más de cuarenta años de su rodaje. Dirigida por Francis Ford Coppola justo entre *El padrino* (1972) y *El padrino parte II* (1974), *The Conversation* nos cuenta la historia de un espía —una actuación increíble de Gene Hackman— que planta micrófonos y graba conversaciones secretas para dudosos empresarios y políticos corruptos. La película comienza con una de esas grabaciones, en el concurrido Union Square: una mujer y un

hombre dan vueltas a la plaza mientras murmuran, se dicen algo en voz baja, con notorio sigilo. Harry Caul, nuestro protagonista, los está espiando desde una camioneta, apoyado por todo un equipo de microfonistas que acechan a la pareja sin que ni él ni ella lo sospechen. Cuando Harry decodifica parte de la charla en su estudio, descubre que esta pareja podría estar en peligro de ser asesinada por el empresario que contrató al espía. A partir de ahí comienza una montaña rusa de suspenso, en donde la única pista para resolver el misterio se encuentra en el audio decodificado por el protagonista.

A pesar de que siempre fue bien recibida por la crítica, y hasta fue nominada a tres premios Oscar, *The Conversation* pasó un poco de largo en la filmografía de Coppola. Supongo que fue el hecho de haberse filmado justo entre los dos *Padrinos*, las películas más exitosas del director, o que la trama es un poco más íntima y no tan efectista. Sea como fuese, *The Conversation* es una producción a la que no le falta absolutamente nada. Es también una reflexión sobre la creación artística y las capas narrativas que se pueden encontrar en una obra, y de cómo pueden llegar a interpretarse: Harry Caul decodifica, y en ese sentido *La conversación* es una *invitación* a que nosotros también lo hagamos. Dicen que, para crear el audio en cuestión, Coppola les pidió a los actores que grabaran sus líneas en distintos tonos, para que cada vez oyéramos una versión levemente distorsionada. A veces parece que están asustados…, y bueno: al final, el tono de la voz nos hace entender que esos dos la tienen totalmente clara. En esta película no se nos plantea el típico rompecabezas del policial, sino que ya se nos da un rompecabezas armado. Y nosotros, identificados con Harry Caul, tenemos que descifrar el misterio detrás de la imagen.

Otra cosa que me fascina de *The Conversation* es la música de David Shire: la melancolía de un jazz de paradójica frialdad, con notas altas de un piano ominoso, oscuro; es tan buena que el mismo David Fincher contrató a Shire treinta años después para que le escribiera la música de su film ***Zodiac*** (2007), que para mí, dicho sea de paso, es un gran homenaje a *The Conversation*. De lo que sí no hay dudas, por lo explícito, es del tributo que le rinde nuestro Adolfo Aristarain hacia el final de *Tiempo de revancha* (1981).

Podría escribir un libro entero sobre esta gran película del primer período de Francis Ford Coppola, sobre cada uno de sus planos, la fotografía, el montaje… ¡y vaya una mención de honor para el sonido! Pero por el momento sólo les voy a decir que deben verla, y deben verla más de una vez. Al igual que el audio que grabó Harry Caul, *The Conversation* necesita que la

exploremos varias veces para descubrir los mil secretos que nos dejaron en ella el director y su equipo.



Black Christmas

La residencia macabra

1974. Dirigida por Bob Clark

En 1974, una película definió para siempre los tópicos del *slasher: Black Christmas* es la película canadiense que estableció todos los clichés habidos y por haber de este subgénero. Aunque no sea de mis favoritas de la historia del cine, creo que vale la pena recomendarla justamente por eso, por su calidad de pionera. Con las décadas, sus esquemas narrativos y estilísticos serían repetidos innumerables veces por films incluso más taquilleros. La cámara subjetiva en la secuencia inicial de *Halloween* (John Carpenter, 1978) nos remiten enseguida a la del comienzo de *Black…*, y las muertes de cada adolescente perfectamente pueden haberle servido de inspiración al director de *Martes 13* (Sean Cunningham, 1980).

Un grupo de amigas se prepara para la Navidad. Todo parece andar bien en la casa, y lo único que les preocupa a nuestras coprotagonistas es con qué tipo se va a encamar cada una esa noche, después del brindis navideño. Pero, sin que las chicas se den cuenta, un asesino se mete en la casa y las va liquidando una tras otra, y con córeos cada vez más violentas.

Si les gusta el *slasher*, no deben dejar pasar esta mina de plata que muchos hacedores de films saquearon a gusto y placer.

The Parallax View

Asesinos S.A.

1974. Dirigida por Alan J. Pakula

Algo que amo de los guiones del cine hollywoodense de los años setenta es la constante denuncia a una gran conspiración, mayormente perpetrada por el gobierno, una corporación multinacional o un excéntrico multimillonario. Con esta premisa surgen películas inolvidables como ***La conversación*** (Francis Ford Coppola, 1973), *Barrio Chino* (Roman Polanski, 1974) o *Network* (Sidney Lumet, 1976). *The Parallax View* integra esta tendencia, y nos cuenta la historia de un periodista que trata de atar cabos entre un asesinato político que ocurrió en la Aguja Espacial de Seattle y las posteriores y consecutivas muertes de varias personas que estuvieron presentes en ese lugar, justo el día del asesinato.

The Parallax View tiene una secuencia de inicio que me fascina, y que dicta cátedra sobre cómo marcar el tono, el ritmo y el género de una película. Antes de subir a la Aguja, un exitoso político estadounidense es entrevistado en pleno Día de la Independencia. El elevador se lleva al senador y a varios invitados hasta la cima del observatorio. No bien comienza la fiesta, oímos un disparo, y al mismo tiempo los sesos del político manchan de un rojo podrido todas las ventanas. Un hombre armado sale corriendo, y las fuerzas de seguridad lo persiguen hasta que cae al vacío. En plena conmoción, el director nos regala un plano corto de otro hombre que se guarda un arma en el bolsillo y que se escabulle de la escena del crimen. Y así Pakula establece la complicidad con el espectador: a pesar de que en la siguiente escena el comité pretende convencernos de que el asesino fue la persona que cayó de la torre, nosotros sabemos perfectamente que hay algo más en esa historia.

La película avanza a medida que el periodista Joe Frady (Warren Beatty) va descubriendo con el tiempo coincidencias entre este asesinato y las

muertes de varios testigos del crimen. Cuanto más se acerca a la verdad Frady, cada paso en su investigación se vuelve más peligroso. En varias escenas de esta película la puesta en escena genera tensión y resuelve el suspenso de una forma muy creativa. Después de la escena en el dique, en donde el sheriff se ahoga, hay un gran plano en interiores de la casa del hijo, en donde el director nos presenta, con una sola toma, dos acciones diferentes. Por un lado, vemos a Frady buscando información en un escritorio, y en el otro extremo del plano —del *mismo* plano— podemos ver al hijo del sheriff entrando en la casa, a punto de descubrir al periodista. Este efecto de suspenso se logra gracias al uso de un lente abierto y anamórfico —la magnífica supervisión visual de esta película está a cargo, cuándo no, del director de fotografía Gordon Willis— que nos permite ver, como si estuviesen separadas, dos o más acciones en el mismo plano. Una especie de pantalla partida, pero más natural y envolvente.

Los planos largos y abiertos se vuelven a repetir en momentos clave de la película, como por ejemplo al final, cuando los patrulleros y la ambulancia entran en la escena del crimen. Ahí podemos ver en simultáneo todo lo que ocurre, y de alguna manera nos pone a los espectadores en el lugar de únicos testigos de ese crimen. Privilegiados testigos, porque somos capaces de contemplar la historia en su totalidad: donde los personajes sólo pueden ver parte del asesinato, o bien sólo al culpable, nosotros pudimos captar toda la conspiración que hubo detrás, y a todos los involucrados en su encubrimiento.

Seguramente *The Parallax View* fue una gran inspiración para *JFK* (Oliver Stone, 1991). La música, que parece una marcha de western con algunos elementos oscuros y misteriosos, es muy similar en las dos películas, y el tono conspirativo en general se asemeja bastante. Estas filiaciones de Stone prueban el gran talento de Alan J. Pakula y lo inspiradores que pueden ser sus *thrillers*.

Alice Doesn’t Live Here Anymore

Alicia ya no vive más aquí

1974. Dirigida por Martin Scorsese

De entre las películas menos conocidas de Scorsese, esta es una de mis favoritas. *Alicia…* nos cuenta la vida de una madre (Ellen Burstyn), quien después de enviudar viaja por Estados Unidos con su hijo en busca de un nuevo destino. Destino que viene muy complicado: Alice tendrá que conseguir un nuevo trabajo, proveer alimento y educación para su hijo y sacarse de encima a tipos que la acosan.

Después del éxito de *Mean Streets* (*Calles peligrosas*) en 1973, y el prestigio que estaba ganando Scorsese, Ellen Burstyn lo llamó para que dirigiera una película focalizada en un personaje femenino. Y Scorsese entendió muy bien lo que buscaba la actriz: Alice es uno de los personajes femeninos más entrañables de la historia del cine. A tal punto fue querido el personaje que interpretó Burstyn, que hasta se hizo una adaptación a TV que duró nueve temporadas ininterrumpidas.

Alice Doesn’t Live Here Anymore nos muestra a un Scorsese que todavía está descubriendo su estilo. No es el autor consagrado de *Taxi Driver* (1976), pero tampoco es el director de explotación que vemos en *Who’s That Knocking at My Door* (1967). A diferencia de *Mean Streets*, obra de juventud en la que él se siente más cómodo trabajando en las calles que conocía de chico, *Alice* se presenta más como un desafío que lo lleva a constantes descubrimientos. La cámara corta mucho menos, y trata de explorar todos los lugares que recorre la protagonista. Esto se ve en el comienzo, por ejemplo, en uno de los primeros desayunos familiares con Donald (Billy «Green» Bush), durante la discusión que tienen el padre y el hijo. La curiosidad del director ante lo que él mismo va enterándose sobre sus personajes encuentra el mejor estilo para ser expresada: el uso de la cámara en mano parece más

errático que previsto. Pero también se va perfilando en todo el discurso narrativo el estilo de montaje y movimientos de cámara que caracterizarían a Scorsese en toda su filmografía.

Creo que los fans de este genio deberían darle una oportunidad a *Alice…*: para mí marca el momento exacto, la epifanía de Scorsese al descubrirse a sí mismo. Atrás quedará la crisis existencial que sufrió en la preproducción de *Mean Streets*. A partir de *Alice* ya no habrá altibajos para Scorsese: todas sus películas serán extraordinarias, y algunas más geniales que otras —en mi opinión, y en relación a lo que acabo de decir, su peor película es una excelente película del montón, y que cada cual trate de imaginarse de qué película hablo.

Phantom of the Paradise

Un fantasma en el paraíso

1974. Dirigida por Brian De Palma



Dibujó Brian Jánchez

A pesar de ser uno de los más grandes directores, Brian De Palma no es nada popular comparado con sus contemporáneos, como Steven Spielberg, Francis Ford Coppola o Martin Scorsese. Por eso su filmografía va a estar muy presente en este libro, empezando por un clásico. Es increíble que ni los más fanáticos del género musical —gente de mi edad, sobre todo— conozcan el mejor musical que se hizo en la historia del cine. *Phantom of the Paradise* cuenta la tragedia del compositor Winslow Leach (William Finley), a quien un magnate discográfico llamado Swan —interpretado magistralmente por Paul Williams— le roba todos los derechos de su música, y también los de su alma. Tras varias desventuras, el talentoso Leach se convierte en una especie de compositor personal de Swan; pero, al comprenderlo todo, irá desplegando su venganza.

La fracasada *Phantom of the Paradise* tiene una música que varios exitosos musicales de Hollywood envidiarían. Una ópera rock en el mejor

estilo de *Tommy* (Ken Russell, 1975), o *The Wall* (Alan Parker, 1982), y con algo que casi ningún musical tiene: un director no eclipsado por la música. La puesta en escena de Brian De Palma logra que cada canción se fusione con la narrativa en una incomparable psicodelia. Los personajes —Fornido (Beef) es mi favorito, interpretado por Gerrit Graham— parecen salidos de un cómic fantástico. Swan es el villano perfecto para un musical: un demonio que roba la música de otros, que hunde talentos y levanta mediocridades. El protagonista muestra la cara del artista frustrado y derrotado por el *mainstream*. Un fantasma que negoció con el diablo, y que por supuesto perdió. Y en el otro extremo tenemos a Phoenix (Jessica Harper —sí, la misma de ***Suspiria***—), la inocente y bella aspirante a cantante que poco a poco es devorada por la corporación discográfica y todos sus vicios oscuros: los angelicales sueños de Phoenix se convierten en pesadillas que sólo puede salvar alguien que sobrevive en ese mismo infierno.

Me encantaría contarles durante páginas y páginas la cantidad de referencias a verdaderas estrellas de rock que hay en este film. Recuerden que la película se hizo justo en la época en que el rock vibraba en el corazón de todo el mundo: *Led Zeppelin, Pink Floyd*, *The Beatles* y *The Who* eran los Justin Bieber y los Luis Fonzi de aquella época —¿cómo caímos tan bajo?—. Y pensar que detrás de la rebeldía y de la fuerza que estas bandas les infundían a sus millones de fans, detrás de todo ese movimiento musical, había una banda de oscuros mercaderes que querían devorarse todo. Esta película tiene mucho de ese «detrás de escena», y me deleito imaginando que habrá enfurecido a más de un Swan de la vida real.

Pero, volviendo a lo que les dije antes, *Phantom of the Paradise* tiene la suerte que no tuvo otro musical en la historia: la posibilidad de colaboración entre un enorme director como Brian De Palma y un enorme compositor como Paul Williams. Esta combinación nos da el apoteósico final de la película, los travelings que abrazan la pasión de William Finley en el piano durante el tema «Faust», del principio, o el bellísimo montaje del momento en que el fantasma «recupera» gradualmente su voz a través de los distintos filtros y máquinas de sonido que le instala Swan —secuencia en que aquella retorcida relación amo y esclavo se vuelve casi romántica.

Como ocurrió con las mejores películas de Brian De Palma, *Phantom of the Paradise* fue un tremendo fracaso comercial. No duró ni una semana en los cines, excepto en uno de Winnipeg. Con sólo decirles que se vendieron más discos que entradas de cine, ya les conté todo. Es una lástima: para mí este es el mejor musical que se hizo en la historia, y no creo que tengamos la

oportunidad de ver una obra similar en muchos años —*La La Land* (2016) está muy cerca, pero creo que sería injusto tratar de comparar a Damien Chazelle y su compositor Justin Hurwitz con Brian De Palma y Paul Williams.

The Texas Chainsaw Massacre

El loco de la motosierra

1974. Dirigida por Tobe Hooper



Dibujó Decur

Damas y caballeros, esta es *la* película del cine independiente. *La masacre de Texas* (conocida acá como *El loco de la motosierra*) disparó mi amor por el cine de terror, y por eso la considero la película más importante para mi carrera. Ambientada en un abrumador verano sureño, nos cuenta cómo un grupo de amigos adolescentes van a visitar la casa de sus abuelos y terminan siendo acosados —para decirlo suave— por unos vecinos caníbales y asesinos. En medio de esta sanguinaria familia se ha criado *Leatherface*, un monstruoso enmascarado que lleva consigo a todas partes una no menos monstruosa motosierra. Los criminales de esta película están fuertemente inspirados en el accionar del asesino serial estadounidense Ed Gein. Este precursor vivía en Plainfield, Wisconsin, y cometía todo tipo de atrocidades en su casa de campo: desenterraba cadáveres, secuestraba y mataba mujeres,

despellejaba a sus víctimas y hasta armaba muebles y decoraciones con piel y huesos humanos. Dato para la trivia: Norman Bates, el gran personaje de Robert Bloch para su novela *Psicosis* —¿les suena?— ya había sido inspirado por aquel aberrante Gein.

Antes de ver *La masacre de Texas*, lo único que yo conocía como cine de terror eran las secuelas de *El juego del miedo* (*Saw*, James Wan, 2004). Dicho sea de paso, en esa época ni siquiera estudiaba cine, ni tampoco sabía qué era una puesta en escena o que el terror dependía mucho de la iluminación y del montaje. Más tarde, durante el curso de ingreso a la facultad, me encontré con que proyectarían esta película en un ciclo de cine. Como les dije, yo no era muy fanático del género, pero quien sería mi actual director de arte, Tomás «Monti» González Montalvo, en esos días me insistió en que fuéramos a verla. Al correr de los años recuerdo la experiencia como si la hubiera vivido hace unas horas: Pam entrando en la guarida de Leatherface, acechada por la música de percusión disonante. Un plano largo y oscuro de Pam recorriendo aquella madriguera me mantuvo aferrado al asiento como un niño que no quiere ver lo que se viene, pero al que la adrenalina lo termina ganando. Ese plano largo me suspendió en el tiempo y me generó un terror inimaginable. ¿En qué momento iba a aparecer Leatherface? ¡¡¡Salí ya mismo de esa *fuckin* casa, boluda!!! Todos los clichés de público de films de terror se conjugaron en mí a lo largo de aquel plano. Y después, cuando Pam cae al piso y descubre la espeluznante decoración del cuarto, con la música a todo volumen, ahí me di cuenta de lo que era en serio el cine de terror. Como dijo Stephen King en el prefacio de *El umbral de la noche*: En sus mejores momentos, el horror nos produce a menudo la extraña sensación de que no estamos totalmente dormidos ni despiertos, de que el tiempo se estira y se ladea, de que oímos voces pero no captamos las palabras ni la intención, de que el ensueño parece real y la realidad onírica. Quizá no sea la escena más lograda del género de horror —después de todo, a veces se le nota a *La masacre…* que es una película de muy bajo presupuesto—. Pero les aseguro que dejó una marca tan fuerte en mí que hasta el día de hoy sigo maravillándome con toda la riqueza que su cine tiene para ofrecernos.

Y esta propuesta de terror en su estado más puro se articula en cada fotograma. El sol amenazante y el calor infernal le dan un tono y un color especial a *La masacre…* La cámara es tan caótica como curiosa: se detiene en detalles muy específicos: los relojes con clavos en el patio, las arañas que invaden la casa familiar. Y después pasa a travelings en plano general desde ángulos extraños. Por ejemplo, el traveling lateral que nos muestra el

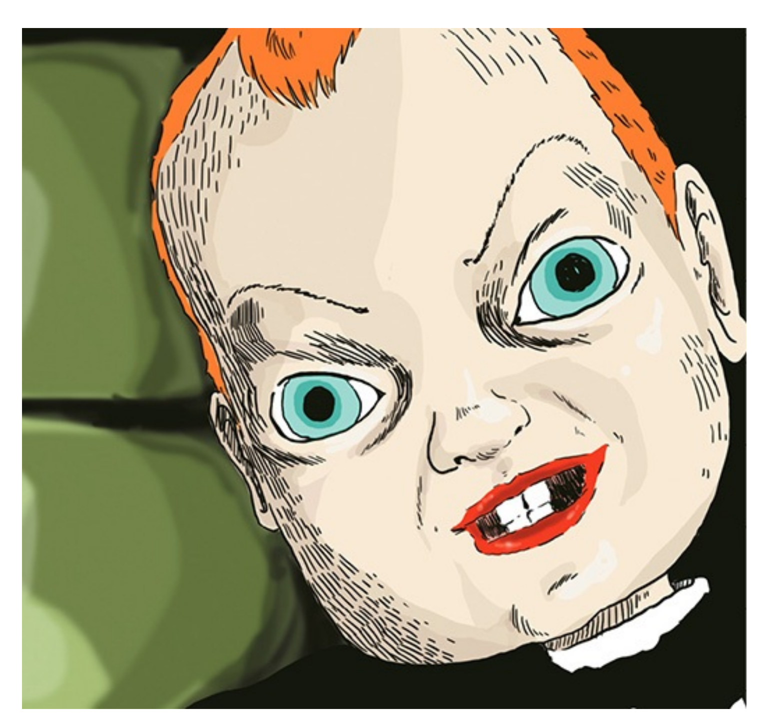
generador andando, el movimiento entre los autos amenazando a los personajes y el clásico traveling in hacia la casa, con las piernas de Pam en contrapicado. Todo este trabajo de cámaras junto con la escenografía, el calor, la música, la fotografía y el montaje generan el clima claustrofóbico que afecta a los personajes —y por ende a los espectadores—. La historia ultraviolenta de cómo unos tiernos adolescentes se van de viaje y van muriendo uno por uno parece simple a primera vista. Pero para ella corre lo que señalé al hablar sobre ***Black Christmas*** (Bob Clark, 1974): oscuramente parió el *slasher*, todo un subgénero dentro del terror, con nombre propio.

Para su ínfimo presupuesto, *La masacre de Texas* fue todo un éxito de taquilla. Y, como sucede con toda película de culto, inspiró a muchos directores a seguir ese mismo modelo de producción. Siendo honesto, no soy muy fan de la carrera cinematográfica de Tobe Hooper: me parece que *Texas* fue su única gran película, y que después nunca logró hacer algo que estuviera a la altura. Y por más que este film desembocara en miles de imitaciones y franquicias que fueron desvalorando su mitología, les recomiendo que pongan todo el coraje y la vean. Es un gran ejemplo de cómo hacer terror, y también de cómo hacer cine de forma completamente independiente.

Profondo Rosso

Rojo profundo

1975. Dirigida por Dario Argento



Dibujó Gato Fernández

Profondo Rosso es la quinta película de Dario Argento, y su último *giallo* antes de zambullirse en el universo del terror fantástico con ***Suspiria*** (1977) e *Inferno* (1980). En una narrativa similar a sus primeros tres films, *Profondo Rosso* plantea la problemática del punto de vista en el policial. El compositor Marcus Daly (David Hemmings) presencia el asesinato de su vecina. Lo hace desde abajo, desde la calle nocturna —el asesino perpetra su crimen enmarcado en la ventana del departamento de la víctima—, y corre a ese apartamento a rescatarla…, pero ya es demasiado tarde. Marcus investigará a

fondo este asesinato, y lo descubrirá ligado con otra serie de muertes y con una trágica historia familiar.

Este quizá sea el film más emblemático de Dario Argento: todavía mantiene la cordura y racionalidad de sus anteriores policiales, pero ya empieza a incluir elementos fantásticos y puestas en escena delirantemente estremecedoras. El primer plano de la película nos plantea desde el vamos la esencia del film: lo que ocurre fuera de plano, lo que no vemos. En esta escena, el asesino está fuera de cuadro: distinguimos apenas la sombra de alguien acuchillando a otra persona. El cuchillo —el cuchillo, no su sombra— cae al piso, y unos zapatos de niña entran en cuadro. El director nos da pistas, pero nos hace exprimir el plano cinematográfico todo lo posible. Empezamos a fijarnos en el decorado, el árbol de Navidad, la mesa, el sonido. Con esta horrenda obertura, Dario Argento ya nos prepara para que prestemos atención durante toda la película a lo que está escondido en el fuera de campo. En los espejos…, o detrás de las cortinas.

Me acuerdo que la primera vez que vi *Profondo Rosso* me sorprendió muchísimo encontrarme con David Hemmings —a quien recientemente había visto en el film mucho más «intelectual»: ***Blow-Up***—. No entendía cómo semejante actor «serio» podía pasar de una película tan perspicazmente cerebral a un policial tan instintivamente frenético. Hoy, con algo más de perspectiva encima, me doy cuenta de que *Profondo Rosso* está al mismo nivel intelectual que *Blow-Up*, y quizás hasta plantea algunas cuestiones sobre el punto de vista, el plano cinematográfico y el recuerdo, que la película de Antonioni directamente pasa por alto. Igual no me gusta compararlas, porque son de distinta raíz. Pero, en aquel momento, usé la aparición de Hemmings como argumentación para que mi profesora de dirección cinematográfica —que odiaba el cine de terror tanto como amaba el cine de Antonioni— le diera una oportunidad.

Cada movimiento de cámara en esta película narra sin necesitar muchas líneas de diálogo, y en muchos tramos no necesita ninguna. Tiene incluso momentos de comedia entre Daria Nicolodi y Hemmings, que combinan perfectamente con las tinieblas de la casa abandonada. Hacia el final, la pintura, el cuarto secreto y la música de la banda Goblin hacen de la segunda parte de *Profondo…* ese insólito maridaje entre policial y terror gótico que ya ponderamos más arriba.



Race with the Devil

Carrera contra el diablo

1975. Dirigida por Frank Starrett

Cuando estábamos escribiendo con Tomás González-Montalvo *El bosque de los sometidos*, nos dimos cuenta de que no muchas películas mezclaban el road movie con el terror. Existía ***La masacre de Texas*** (conocida acá como *El loco de la motosierra*, Tobe Hopper, 1974), algunos conceptos en *House of the 1000 Corpses* (Rob Zombie, 2003) y una escena inicial que nos gustaba mucho de *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001). Pero, más allá de eso, nos costó muchísimo encontrar otros ejemplos que funcionaran bien y que mezclaran de una forma interesante ambos géneros. Eso ocurrió hasta que, en medio de una oscura noche de oscura inspiración, descubrimos una película llamada *Race with the Devil*. Este film no es muy conocido ahora ni fue muy conocido en la fecha de su lanzamiento, a pesar del protagónico de Peter Fonda. Pero no puedo negar que nos generó muchísimo a nivel de narrativa y estética, y sobre todo inspiró la escena inicial de la película, en el garage, cuando los chicos se preparan para el viaje.

Dos parejas amigas salen de viaje por la ruta estadounidense, y en una de sus paradas descubren a una manada de satanistas que, escondidos entre los árboles, cometen el asesinato ritual de una mujer. Los miembros de la secta se dan cuenta de que los están espiando, y a partir de entonces persiguen a estos amigos: el viaje deviene huida. A diferencia de otras películas, astutamente *Race with the Devil* no contiene elementos paranormales: el culto satánico es oficiado por personajes normales que perfectamente podrían existir en la vida real.

De manera similar a lo que ocurre con una excelente película llamada *Kill List* (Ben Wheatley, 2011), lo que nos da miedo no son los hechizos y los rituales y las máscaras, sino los seres humanos detrás de ellas, gente de

mierda que acosa a los protagonistas hasta en los bares. La idea de que el ser humano puede ser capaz de generar tanto mal como el que pueda desatar un monstruo del averno es algo que esta película maneja muy bien, pero sin dejar de lado el factor mítico y pagano del culto demoníaco: lo sobrenatural trabaja, aunque no se dedique a hacer levitar cosas para demostrar su existencia. De hecho, el plano final de la película simboliza cuán inexplicable y oscuro es el ser humano. La toma aérea de la camioneta y el círculo de fuego resume esta idea. Y nos enseña también que, si presenciamos un ritual satánico, lo mejor es salir corriendo.

Night Moves

Secreto oculto en el mar

1975. Dirigida por Arthur Penn

Siempre me encantó el policial negro. Desde que era muy chico, las novelas y series de detectives me volvían loco. Y era de esperarse: cuando empecé a dedicarme de lleno al cine, uno de mis géneros favoritos fue el policial.

Entre las películas que admiro aparece *Night Moves*. Un detective privado llamado Harry Moseby (Gene Hackman), que se dedica a resolver casos bastante miserables como infidelidades y divorcios, es contratado por una veterana actriz de Hollywood para buscar a su hija perdida —esta premisa seguramente inspiró a Shane Black cuando escribió *The Nice Guys* (*Dos tipos peligrosos*, 2016), o a James Sallis cuando escribió *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011)—. Esta búsqueda lleva a Moseby a viajar por Los Angeles y Florida, hasta que descubre una verdad oculta: detrás de la desaparición de la chica hay mucho olor a podrido. No les quiero contar más, porque la película está llena de giros interesantes. La cuestión es que se trata de un film imperdible. Entre varios otros talentos de un elenco totalmente inesperado, que les dan un color especial al film, tenemos a un James Woods y a una Melanie Griffith irreconocibles de lo jóvenes que son —fueron bastante controvertidas las escenas de Griffith, de dieciséis años en esa época: hoy el director iría directo al calabozo—. A esto le sumamos la música de Michael Small, que le da a la película ese toque bien groovy, acercándola un poco a los policiales de blaxploitation que en esos mismos años se escupían como chorizos.

De nuevo debo señalar el contraste entre la ciudad y la naturaleza que se insinúa en *Deliverance* (John Boorman, 1972) o ***Badlands*** (Terrence Malick, 1973), aunque acá esa dicotomía resulta mucho más evidente: Los Angeles es la ciudad donde cada personalidad brilla como moralmente perfecta, pero en

Florida esa misma gente muestra su verdadera y criminal cara. La barbarie late en las playas de Florida, y el avión hundido en el lago —parte clave del misterio— simboliza la oculta profundidad del mal, que acaso saldrá a la superficie. Cuando Harry viaja a Florida, su caso se convierte en un virtual desenmascaramiento de Hollywood y de todos los que participan en aquella conspiración de asesinatos y contrabando.

The Rocky Horror Picture Show

Orgía de horror y locura

1975. Dirigida por Jim Sharman

Este definitivamente insólito musical combina parodias al terror y a la ciencia ficción vividas por personajes tan divertidos como escabrosos. Basada en la obra de teatro escrita por Richard O'Brien, *The Rocky Horror Picture Show* nos presenta a Brad y a Janet, una pareja recién casada que es invitada a presenciar la nueva creación de un científico travesti —sí, así como lo leen—. Frank N' Furter (Tim Curry), variante del clásico científico chiflado, vive con sus extravagantes asistentes en un castillo gigante. Y, como todo filántropo, lo obsesiona una misión: en su peculiar caso, la de darle vida al chongo perfecto. De más está decir que, en manos de este Frankenstein de tan sofisticadas preferencias sexuales, Brad y Janet vivirán una de las noches más extrañas y musicales de sus vidas.

The Rocky Horror Picture Show es una de las primeras películas de culto que me fue dado descubrir. Allá por el año 2006, yo me partía de la risa mirando en internet *Alejo y Valentina*, el show animado de Alejandro Szykula. Muchos quizás no recuerden —o no conozcan— esta animación, pero en su momento era tan popular que hasta tuvo su programa en MTV, y casi es adquirida por Marcelo Tinelli, el titán de la titánica televisión argentina. La cuestión es que Szykula era un gran fanático de *Rocky Horror*, y armó un álbum musical en el que todos los personajes de *Alejo y Valentina* cantaban los temas icónicos de esta película. Creo que Ale preparaba una parodia del film, pero nunca llegó a perpetrarla. Cuando escuché en *Alejo y Valentina* aquellos temas tan gozosamente kitsch, que mezclaban desde blues hasta rock y pop, busqué por todos lados el disco y la película original. Desde entonces me volví un enorme fan de la película y del culto que la rodea. Me fascinó la actuación de Tim Curry como el doctor, me sorprendió ver a Susan

Sarandon como protagonista de una película tan extraña y me enamoré de la groupie Columbia y su alocada inocencia.

Lo mejor que tiene *Rocky Horror*: la dirección de arte, la música original, y sobre todo las actuaciones de cada personaje. Tim Curry nada como pez en el agua en ese papel por el que será recordado durante una eternidad, y además el resto del elenco interactúa una química impresionante. Las parodias al cine de terror de clase B con el narrador y los decorados son especialmente atractivas para los fanáticos del género, y la combinación de rock, sexo, terror y comedia hacen de esta película una fiesta que nadie debería perderse.

Y les cuento que esta maravilla tuvo para mí una sorpresa adicional, desde lo extracinematográfico, cuando la vi por primera vez en pantalla grande. Corría el año 2009, y la película fue proyectada en la sala del MALBA, y el museo desbordaba de gente caracterizada como los personajes. Ahí tenía ante mis ojos, en sus versiones porteñas, a Frank, Rocky, Riff Raff, Columbia y Magenta, y todos cantaban los temas como si la película fuera un karaoke y ovacionaban enloquecidos cada icónica escena. Sí, señor: ahí comprendí que *The Rocky Horror Picture Show* incluso contaba con su propia secta de fanáticos cosplayers, pandilla que se extendía desde su país de origen para cruzarse todo un océano y llegar a Buenos Aires. Algo semejante había sucedido en tiempos remotos en el desaparecido cine *Studio*, de Santa Fe y Ecuador, en los sábados de trasnoche: los fans de *Un fantasma en el paraíso* (Brian De Palma, 1974) iban en procesión, semana a semana, a rendirle culto a la gran creación de De Palma, y coreaban cada canción y repetían cada diálogo de esta genialidad.

Otra cosa que me encanta de *The Rocky Horror…* es la cantidad de misterios que quedan sin resolver acerca de los personajes. ¿De dónde viene Columbia? ¿Quiénes son los invitados del doctor? ¿Cómo fue el pasado de Eddie? Todas estas incógnitas quedan abiertas para despertar nuestra imaginación, y también rinden homenaje a —o se burlan cariñosamente de— las series de ciencia ficción de mitad de siglo, en las que los personajes muchas veces no quedaban del todo delineados, no por pericia narrativa precisamente, y era al espectador a quien le tocaba completar esos involuntarios vacíos.

En resumen, *Rocky Horror* quizá no sea una película para todo el mundo. Pero aquellos que sean merecedores de verla, no sólo encontrarán en ella un material divertido y atrapante, sino que también la guardarán en sus corazones como uno de los musicales más extraños y más interesantes.

Le locataire

El inquilino

1976. Dirigida por Roman Polanski



Dibujó Clara Lagos

Junto con *Repulsión* (1965) y la exitosa *El bebé de Rosemary* (1968), con este thriller de terror psicológico Polanski completa la llamada «Trilogía de los departamentos». *El inquilino* (*Le locataire* según su título original en francés o *The Tenant*, según su título internacional) es una combinación entre las dos películas antes mencionadas. En esta película se nos entrecruzan las esencias de sus dos genialidades anteriores: el factor «enemigos en el mismo edificio» —presente en *El bebé de Rosemary*— y el inevitable descenso del protagonista a la locura —el arco principal de *Repulsión*.

Un hombre se muda a un departamento en París, a sabiendas de que la última inquilina se ha suicidado ahí mismo, en ese maldito lugar. Muy pronto irá descubriendo que sus vecinos son todos un dolor de cabeza —como mínimo—, y además se da cuenta de que le esconden algunos secretos. Lo que no sospecha todavía es que esos secretos, esas actitudes aviesas, lo volverán tan loco como aquella trágica inquilina. Todo esto en un contexto parisino deprimente, y con el mismo Polanski en el papel principal. Y a pesar de que a él le va bastante bien como actor, me hubiera gustado ver a otro interpretando a Trelkovski, y así Polanski podría haberse concentrado específicamente en dirigir: una de las virtudes artísticas que lo caracterizan es justamente su habilidad para dirigir actores, que a veces es difícil de traducir en uno mismo.

La película arranca con un traveling por el pulmón de manzana del edificio, en donde todas las ventanas convergen. Esta idea de ubicar al espectador en una locación determinada, tanto desde la imagen como desde el sonido, se mantiene a lo largo de la película como uno de sus componentes estructurales: está tan bien delineado el escenario de esta tragedia que después de sufrirla podríamos garabatear un plano de cada piso, y nuestro diseño rondaría la realidad. A diferencia de *Repulsion*, en la que el departamento se enrarecía a medida que avanzaba la historia, en este caso sucede todo lo contrario: el director quiere que conozcamos perfectamente el edificio, ya que son los inquilinos quienes se van a enrarecer. Su afán de momificar al nuevo —vaya derecho de piso—, acompañado del trastorno de identidad por parte del protagonista, puede sonar *a priori*, por lo absurdo, como un intragable cóctel; pero en esta película funciona extrañamente bien. Y esto se prolonga hasta una de las mejores escenas, la del final: todos los personajes se convierten en una audiencia pendiente del salto al vacío de Trelkovski, su obra maestra al fin y al cabo. Esta apoteosis arranca con un traveling similar al del inicio, y ese solo plano logra que nos revistamos de toda la paranoia del protagonista. Después viene el salto en sí, que no tengo idea de cómo fue urdido semejante milagro; pero créanme que es una puesta de cámara en la que Polanski dicta cátedra.

Las dos películas anteriores del director opacaron un poco a *El inquilino*. Y es cierto que al lado de dos maravillas como *Repulsión* y *El bebé de Rosemary* este film se queda un poco corto. Yo mismo tardé muchísimo en verlo. Mucha gente me decía que era la menos buena de las tres: Si ya viste las otras dos, Nico, no te estás perdiendo nada. Pero, gracias a Dios, terminé por desoír ese consejo: Polanski realmente merecía la oportunidad. Y lo que

me encontré fue otra de sus sesudas exploraciones en un terreno hostil que yo también frecuento: la paranoia y el terror psicológico.



Assault on Precinct 13

Asalto al precinto 13

1976. Dirigida por John Carpenter



Dibujó Ángel Mosquito

Si quieren ver un policial de acción al mejor estilo de los años 80, viajen cuatro años atrás del comienzo de esa década —y adviertan mi voluntario anacronismo—: la precursora *Asalto al precinto 13* es la película que los estaba buscando. Dirigida por el legendario John Carpenter, nos cuenta la historia de una comisaría en las afueras de California que es atacada por una banda de criminales armados hasta los dientes. Sitiados a sangre y fuego, unos policías, sus asistentes y un grupo de presos deben aguantar el ataque hasta que llegue el Séptimo de Caballería, como sucede en los westerns, y *Asalto…* es uno de sus mejores ejemplos; de hecho, podría considerarse como una actualización de la genial *Río Bravo* (Howard Hawks, 1954).

Assault on Precinct 13 prefigura la obra maestra de Carpenter, *The Thing* (*El enigma de otro mundo*, 1982), con una premisa similar y que nunca falla: el grupo encerrado en un microespacio claustrofóbico tratando de sobrevivir a la amenaza del macroespacio. Carpenter hace un gran trabajo para mantener la tensión, y desarrollando los personajes en un solo escenario durante casi todo el tiempo. Y encima con un elenco poco conocido y con una muy sobria puesta en escena.

La película nos arroja a una secuencia de extremo suspenso que empieza a despertar cuando el dueño de un camión de helados sospecha de ese auto que ya pasó más de una vez por la misma cuadra. No quiero revelar en esta nota el horrendo clímax de esa escena, pero sepan que se trata de uno de los mejores homenajes que Carpenter le pudo haber rendido a Alfred Hitchcock: la insoportable armonía entre la música, la tensión y el silencio nos recuerdan a aquella escena del pesadillesco avión fumigador en *North by Northwest* (*Intriga internacional*, Alfred Hitchcock, 1959). En cada una de las dos, su cautivante sencillez narrativa desarrolla el suspenso con diestro sentido de la obsesión, y la cuerda se va tensando hasta lo imposible, para que sobrevengan las dos fatales resoluciones.

Una cosa que me gusta muchísimo de *Assault*, considerada pedagógicamente, es el jugo que de tan escasos elementos saca Carpenter. En manos de todo creador talentoso, el bajo presupuesto se convierte en una fuente de posibilidades, sencillamente porque el artista se ve obligado a esforzarse al máximo. Bajo tanta presión, incluso con las limitaciones presupuestarias más desesperadas se puede lograr una película impecable a nivel artístico, y además entretenida para todo el público. Y, en esta, el gran artista que es Carpenter aprovecha la locación hasta el último milímetro al mostrarla en audaces encuadres y al elegir una paleta de colores delineada entre sórdidos azules y amarillos no precisamente de Van Gogh.

Otro de los aspectos más memorables de la película es su música original, creada por el mismo Carpenter. Un simple arreglo de sintetizadores con que el genio —seguramente ignorándolo— sentaba las bases para la música de cualquier película de acción o terror de los años 80. Según Carpenter, componer esta banda sonora le llevó tres días, y lo que más le costó fue conseguir ese sonido que todos asociamos con los 80, cuatro años antes del comienzo de esa década y con una tecnología mucho más básica.

Assault on Precinct 13 no es una de las películas más conocidas de Carpenter, ni tampoco gozó de un buen estreno. A pesar de que en aquellos tiempos la audiencia en festivales de cine la aprobó, nunca fue reconocida

como la obra maestra que es. Sí adquirió cierta importancia en los últimos años, cuando una nueva generación de críticos estadounidenses la reivindicó como una de las mejores películas de acción de los 70. Guardo en el cajón de los objetos olvidables una penosa remake de 2005; no tiene mucho que ver con el cine, pero la menciono simplemente para proporcionarles más data.

The Omen

La profecía

1976. Dirigida por Richard Donner

Engendrada en la misma época que asistió al siniestro parto de otras películas de terror religioso —como la paradigmática *El exorcista* (William Friedkin, 1973)—, *The Omen* fue un éxito comercial del ecléctico director de títulos tan disímiles como *Superman* (1978) y *Los Goonies* (1985). Comienza *La profecía* en un hospital, donde el embajador Robert Thorn (Gregory Peck) se entera de que su mujer, Katherine (Lee Remick), no pudo dar a luz a su hijo. A espaldas de ella, Thorn adopta a un niño en ese mismo hospital, pero desconoce los antecedentes de la criatura. Ese es el motor de la narración. Cuando una serie de muertes y situaciones aberrantes atormentan a la familia, Thorn empieza a sospechar que su hijo podría tener algo que ver con todas estas tragedias.

Desde la secuencia de títulos, esta película ya nos advierte lo macabra que será: la satánica música coral compuesta por Jerry Goldsmith nos hace entrar en clima agarrándonos de las orejas. Y si con eso no alcanza, bien al principio tenemos una de las escenas de ahorcamiento —*Look at me, Damien! It's all for you*— más espeluznantes de la historia del cine. Una de las cosas que más me gusta de esta película es cómo logra combinar el misterio que debe resolver Gregory Peck con todos los elementos infernales. La actuación del pequeño anticristo (Harvey Stephens) es digna de aplausos: jamás pensé que la mirada de un niño podría ponerme la piel de gallina.

A pesar de que en su época *The Omen* fue considerada una de las mejores películas de terror de la historia, con el tiempo dejó de tener tanta notoriedad, al punto de que incluso algunos libros especializados dejaron de nombrarla. Una de tantas injusticias a que la Meca del Cine nos tiene acostumbrados.

Suspiria

1977. Dirigida por Dario Argento



Dibujó Javi Punga

Otra de mis obras de terror favoritas, *Suspiria*, es una película de Dario Argento protagonizada por Jessica Harper. En esta película, una estudiante de danza se muda a Alemania para avanzar con sus estudios en una prestigiosa escuela. Pero esta universidad de baile esconde muchos secretos oscuros y un pasado terrorífico.

Conocí *Suspiria* en un ciclo de cine de terror que se dio en Buenos Aires. Después de mi reveladora experiencia con ***La masacre de Texas*** (conocida acá como *El loco de la motosierra*, Tobe Hooper, 1974), quería averiguar más sobre este género maravilloso. Quería ver *Suspiria* en una pantalla de cine antes que en la de un televisor. Y bueno, justo dentro de otra edición del mismo ciclo, meses después de la proyección de *La masacre* pasaron también, en gloriosos 35mm, *Suspiria*. La copia no era la mejor, debo admitir, pero los colores brillantes, la psicodelia, la música y el estado demencial en el que nos mete el director me enseñó que existía otro cine de terror. Este cine era muy

distinto al que vi en *Texas* y se anclaba más en lo fantástico, lo inexplicable y lo onírico.

Después, una extensa investigación me llevó por pasillos tenebrosos hasta un grupo de cineastas especializados en un «policial de terror» conocido en Italia, su país de origen, como *giallo*. Ya les hablé de este negro clan, en el que los nombres de dos directores resonaban con repiques de campanas fúnebres: Mario Bava y Dario Argento. Argento era un colaborador de Sergio Leone, y lanzó su carrera como director con ***El pájaro de las plumas de cristal*** (1970). El éxito de este policial clásico le permitió rodar dos películas más del mismo estilo: *El gato de las nueve colas* (1971) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (1972). Después de la bisagra que significó en su carrera *Rojo profundo*, llegó *Suspiria*.

Este capolavoro derrocha toda la violencia de los films anteriores de Argento, pero al no estar anclado en el realismo se permite muchísimas libertades estéticas y narrativas. Desde la primera escena a la salida del aeropuerto, Argento ya nos advierte, con los colores que iluminan a la protagonista, que estamos entrando en un mundo completamente irreal. La escuela de danza —que queda en una sugestiva Escher Strasse y cuyo frente es una casi perfecta reconstrucción de la *Haus zum Wahlfisch*, de Friburgo, Alemania— y los demás decorados siempre están iluminados de una forma irreal y con colores muy fuertes.

Dicen que Dario Argento quería trabajar en esta película con niñas de trece años, y, como no lo dejaron los productores, hizo que todas las puertas tuvieran el picaporte ubicados a mayor altura de lo normal. Desde el primer momento en que entramos en la academia de baile y conocemos a sus personajes, ya nos damos cuenta de que este no es un edificio muy cálido para con sus huéspedes. Y, para que estemos seguros de que lo que vamos a ver es la versión cinematográfica de una de nuestras peores pesadillas, Argento abre con una muerte brutal, pero a la vez estilizada. La cámara se mueve por la escena del crimen como si estuviéramos presenciando una obra de arte y nos presenta un tema recurrente de la película: la glorificación de la violencia en su más terrible refinamiento. Al igual que la protagonista, nosotros somos testigos de las atrocidades que ocurren en la universidad, pero a la vez nos gana la curiosidad y queremos meternos cada vez más adentro de ese infierno: ¿Quién es la directora de respiración rasposa que no deja dormir a las chicas? ¿Qué se arrastra en el último piso del conservatorio? Todas estas preguntas serán respondidas, pero a un precio altamente sangriento y horripilante.

La música de *Suspiria* está compuesta por la banda Goblin —que también hizo la música de *Profondo Rosso*—, un grupo italiano que mezcló el rock progresivo con una percusión primitiva y melodías de sintetizadores. La fuerza de estos temas inolvidables convierten a la banda sonora en parte clave de la película. La acechante percusión y los susurros del cantante generan el mejor clima para un film de terror. Era obvio que la idea musical que plantea Suspiria sería imitada por muchas películas de terror de la época, tanto en Italia como en Estados Unidos —un claro ejemplo podría ser el famoso tema de *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Wes Craven, 1984).

Suspiria resultó un suceso de taquilla, pero las críticas de aquella época no fueron tan amables con ella y señalaron su falta de «coherencia» y su guión «poco claro» —¿acaso porque, como todo el mundo sabe, un film sobre brujas y pesadillas debe ser 100% coherente y realista?—. Afortunadamente, hoy en día se la valora como una de las mejores películas de terror, y debe verse y recomendarse.

Hace poco, en Sitges, estrenaron una versión restaurada, que tuve la suerte de ver dentro del Festival, y resultó una experiencia increíble. Presentada por el mismo Dario Argento, significó toda una revelación: gracias al escaneo en 4k de los negativos originales, la imaginería de detalles y colores que había salido de esa cabeza, cuarenta años atrás, se impregnó en la copia digital, y me dejó más sorprendido que en vistas anteriores.

Eyes of Laura Mars

Los ojos de Laura Mars

1978. Dirigida por Irvin Kershner



Dibujó Brian Jánchez

Los años 60 y 70 cobijaron lo mejor del policial de explotación. Cientos y miles de guiones con tramas policiales o de misterio circularon entre las oficinas de los ejecutivos en todo Hollywood —y en todo el mundo, en realidad—. Y, a medida que pasaron los años, las tramas se fueron poniendo cada vez más violentas y más oscuras. Desde divagues narrativos como *Nude si muore* (Antonio Margheriti, 1968), un giallo italiano plagado de desnudos y escenas de violencia extrema —todo al ritmo de una música muy pegadiza—, hasta un éxito inigualable como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), que puso en juego las normas del policial negro americano y se consagró con miles de premios, el policial tuvo tratamientos de todo tipo.

Eyes of Laura Mars podría ser considerada una película de explotación… con un poco más de «clase». Una famosa fotógrafa *chic* de Nueva York llamada Laura Mars (Faye Dunaway) empieza a tener visiones de horribles

asesinatos que terminan convirtiéndose en realidad. Este film contiene características que lo hacen único, y también es muy interesante la historia de cómo fue producido. Para empezar, es el primer guión de John Carpenter que fue comprado por una major de *Hollywood*. Carpenter escribió un tratamiento de once páginas con el título *Eyes*, y el estudio eligió a Barbara Streisand como protagonista. Más adelante, el guión tuvo una reescritura y se reemplazó a Streisand por Dunaway. El director del film es Irvin Kershner, y quizá su nombre les suene familiar: profesor de George Lucas, fue llamado un año después de hacer *Laura Mars* para dirigir *El imperio contraataca* (1980).

Como les decía al principio, quizás *Eyes of Laura Mars* no tenga el misterio más extraño, ni su giro sea el más inesperado; pero es una muy buena película para todo aquel que se interese en el policial de explotación. La escena de la fiesta al principio, con la música disco y los travelings, tal vez sirvió de inspiración para varias escenas en *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997). Las sesiones de fotos que toma Faye Dunaway tienen un tono claramente comercial, a diferencia de las que toma David Hemmings en *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), más intimistas. Esta dicotomía entre arte y comercio angustia a Laura: ella se considera una *artista*, y carga con la culpa de lucrar con su arte. A nivel macro, este conflicto entre el arte y el vil metal marca una de las preocupaciones que el cambio de década estaba provocando en la generación de la contracultura: todo lo que en los 70 se relacionaba con una revolución de amor y paz —*arte*—, los 80 lo fueron devorando y regurgitando hasta convertirlo en una versión absolutamente comercial, vomitiva, ausente de toda ideología —*vil metal*—. *Laura Mars* nos marca justo esa etapa de transición, y nos presenta una protagonista atrapada entre dos mundos absolutamente irreconciliables en su época.

A pesar de que la película fue muy bien recibida por el público y los críticos, la mayoría encontró que el giro del final directamente no funcionaba. Yo coincido en que es uno de sus aspectos más flojos, pero no siempre hay que valorar un film *únicamente* por su historia. *Eyes of Laura Mars* presenta la versión más elevada del cine de explotación, y explora algunas puestas en escena a las que, incluso si el final no nos gustó, no podemos dejar de reconocerles su calidad.



La parte del león

1978. Dirigida por Adolfo Aristarain

Cada vez que hablo sobre películas con algún compatriota, eventualmente recalamos en el cine argentino. Y muchas veces —salvo que la persona conozca bien nuestro cine— me terminan diciendo que no les gustan las películas argentinas. Que sólo les dan crédito a *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014). Dos películas excelentes, no hace falta ni decirlo. Pero hay otra película argentina increíble que no todo el mundo conoce y que está entre mis favoritas absolutas. Protagonizada por Julio De Grazia, acompañado por Ulises Dumont y un Julio Chávez tan joven que casi es irreconocible para la gente de mi generación, *La parte del león* es la primera película de Adolfo Aristarain.

Este film nos cuenta cómo el mediocre Bruno (De Grazia), un hombre quebrado y recientemente separado de su mujer (Fernanda Mistral), se encuentra en la terraza de su departamento con una bolsa repleta de dinero. Lo que Bruno no sabe es que ese botín fue escondido ahí por dos de los ladrones más peligrosos del país, que harán todo lo posible para recuperarlo. Especie de *No Country for Old Men* (Ethan y Joel Coen, 2007), pero hecha en Argentina treinta años antes, *La parte del león* nos muestra cómo Bruno se corrompe poco a poco buscando escaparse de los ladrones. Julio Chavez compone un villano extraordinario, en uno de sus primeros roles principales, y Ulises Dumont está excelente, como siempre lo estuvo.

La parte del león nos muestra una Buenos Aires muy turbia: calles grises, bares de mala muerte, hipódromos desiertos, cocheras en subsuelos, persecuciones en plena oscuridad y aguantaderos roñosos. La oscura manera con que Aristarain nos muestra los exteriores —e interiores— de la Capital convierte a esta película en el *film noir* más autóctono que jamás se haya filmado en nuestro país. La música de Jorge Navarro y Anibal Guart es también un agregado excelente, que por desgracia —como ocurre con muchas

bandas sonoras de películas argentinas— resulta casi imposible de encontrar en nuestro medio.

Airplane!

Y… ¿dónde está el piloto?

1980. Dirigida por Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker

Los hermanos Zucker son los responsables de dos de las mejores comedias: *Airplane!* y *La pistola desnuda* (1988). A pesar de ser contemporáneos de Mel Brooks, uno de los maestros de la parodia cinematográfica, los Zucker lograron dos obras que se mantienen en el tiempo y que nos siguen matando de risa y que lo harán por generaciones. De las dos, *Airplane!* es, lejos, mi favorita: parodiando el cine-catástrofe que se puso de moda en los años 70 —especialmente a *Aeropuerto* (George Seaton, 1970) y sus secuelas—, resume los clichés románticos y épicos del género. La trama es simple, y gira en torno de un vuelo en el que todo lo que podrá salir mal, saldrá mal: la gente se enferma con la comida, el piloto debe intentar un aterrizaje forzoso, y a partir de ahí ocurren todos los accidentes que puedan imaginarse en una hora y media de puro entretenimiento.

Lo que mejor dominan los Zucker en esta película es el *gag*. Ningún chiste se vuelve evidente, y absolutamente todos tienen un *punchline* inesperado. Un ejemplo: cuando el doctor (Leslie Nielsen) le revisa la lengua a una mujer entre los pasajeros, el espectador piensa que el *punchline* de esta escena es el huevo que le sale de la boca; pero enseguida aparece otro huevo, y otro más, ¡hasta que un pájaro sale del huevo! Me parece que este tipo de humor es el que les falta a las brutales y demasiado directas películas de comedia de hoy, sobre todo a aquellas que tratan de parodiar un género cinematográfico, y dan más lástima que risa.

La elección de los actores también es muy acertada, así como su predisposición para parodiarse a ellos mismos. Ver al serio actor Leslie Nielsen en el papel del doctor, en aquella época —antes de que se lo conociese por el giro hacia sus films de comedia—, equivaldría a ver a

George Clooney interpretando a un perdedor… Es chocante al principio, pero enseguida la actuación se revela como extraordinaria. Esta intencional inversión del *physique du role* se ha intentado en varias ocasiones —quizás una de las que mejor funciona es la de Brad Pitt en *Burn after Reading* (*Quémese después de leerse*, Joel y Ethan Coen, 2008)—, pero jamás llegó a ser tan efectiva como la que lograron los Zucker en esta película.

Y, a diferencia de casi todos los films que aparecen en este libro, *Y… ¿dónde está el piloto?* no sólo fue un enorme éxito de taquilla y crítica, sino que también es considerada por muchos como una de las mejores películas de 1980. Recaudó millones de dólares mundialmente, y se sigue transmitiendo por algunos canales de televisión. Una gran comedia para recomendar, y perfecta para arrancar a ver películas de parodia *reales*, y no redomadas estupideces.

Dressed to Kill

Vestida para matar

1980. Dirigida por Brian De Palma

Hoy en día, por más que no tenga tanto reconocimiento como otros clásicos de la década, *Vestida para matar* se puede considerar un clásico de culto, con toda justicia. Nada tiene que envidiarle a su gran inspiradora, *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960).

Dos de los temas más importantes de este thriller, que sigue —y elude— la intimidad de un asesino estilo Jekyll / Hyde, son el deseo y la lujuria. Estos dos motores aparecen bien marcados al principio del film y durante toda la trama: la fantasía de violación al comienzo, la escena de seducción en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, la prostituta como protagonista. El deseo reprimido de los personajes lleva a una de las escenas más memorables, pasado el comienzo: el asesinato en un ascensor. Desde lo simbólico, esta escena se puede analizar de mil maneras, y desde lo técnico es un *tour de force* que mantiene la tensión en el espectador, con muy pocos elementos. Antes del asesinato en sí, tenemos varios minutos de tensión pura al advertir la angustiosa ansiedad de la mujer (Angie Dickinson) por llegar al piso que marcó —que les erice la piel la fatalista mirada de la nenita que acaba de subir al ascensor con su madre—. Y el asesinato mismo, si bien quedó un poco anticuado en cuanto a efectos —la sangre artificial se nota *mucho*—, sigue siendo una magnífica coreografía, de la que los aspirantes a directores de cine podrían aprender. Es una composición que articula planos de la hoja de afeitar —un claro homenaje al *giallo*—, el interior del ascensor reflejado en el espejo de seguridad, y esa puerta que al cerrarse nos va ocultando cada vez más el crimen.

Otra secuencia que me tuvo con los pelos de punta es la persecución en el subterráneo, casi llegando al final. Aquí la protagonista no sólo es acosada

por el asesino, sino por la ciudad entera: un grupo de ladrones, la misma Policía, el siempre amenazante entorno de la multitud. De Palma nos muestra que no hacen falta psicópatas para que la ciudad donde vivimos sea una película de terror: acá el miedo no es a un monstruo ni a un fantasma, sino simplemente al otro. La sensualidad de la protagonista, el deseo del asesino y el peligro constante llegan a su momento más fuerte en la escena final, donde ambos personajes se encuentran solos en el consultorio del psiquiatra. Es una fuerte escena de suspenso que corona armoniosamente la película, pero todavía falta lo mejor: el epílogo. Más allá de esta escena fantasmagórica y casi onírica en el loquero, tenemos una marca característica en los finales de Brian De Palma, y una escena que a todos los fans del *slasher* les va a encantar. En la intimidad de una ducha —*otra* vez la importancia de Hitchcock en la filmografía de De Palma—, la chica puede ver los no muy ocultos zapatos —blanquísimos— del asesino. Un sutil movimiento de cámara tan sigiloso como el intento de escapar de la chica termina en un nuevo asesinato, otra vez reflejado en el espejo. Alégrense, amigos y vecinos: el peligro de lo ajeno nunca se fue, y los va a perseguir incluso en sus momentos más íntimos.

Por más que en su época *Vestida para matar* fuera un gran éxito de taquilla, muchos críticos la destruyeron. Fue nominada a tres Premios Razzies —los Oscar de las «malas» películas—: Peor Director, Peor Actriz y Peor Actor. Años más tarde, la crítica dejó de histeriquear con la narrativa del film, para ocuparse de la exquisita y hitchcockeana dirección de De Palma.

…E tu vivrai nel terrore! L’aldilà

The Beyond

El más allá

1981. Dirigida por Lucio Fulci

Muchos no conocen esta anécdota personal, que ocurrió hace unos siete años cuando nos juntábamos con Tomás González Montalvo a escribir el guión de nuestro primer largometraje independiente —que en 2012 se estrenaría como *El bosque de los sometidos*—. La historia original no era la mejor, y además contábamos con un escaso presupuesto, un reducido equipo técnico y cero experiencia en la producción. Punto a favor: cansados de ver siempre las mismas películas sobre jóvenes cotidianidades en Palermo, teníamos ganas de hacer algo de terror. Algo desagradable, crudo, violento. La idea empezó como un relato de unos asesinos seriales que acechaban un castillo en el bosque. Pero enseguida Monti quiso cambiar la premisa por monstruos —cabe aclarar que no conocíamos a ningún maquillador ni especialistas en FX, y quedaban cuatro meses para iniciar el rodaje—. Cuando decidimos esto y empezamos a hacer el *research* para cada personaje, una de las películas que más me impactó fue *El más allá*, también conocida como *The Beyond*, del granguiñolesco Lucio Fulci. Pensamos en esta película por el perverso barbudo que sale de una bañadera y asesina a una mujer al mejor estilo del *slasher* ochentero.

Pero *The Beyond* terminó siendo mucho más que sólo esa escena. Tarántulas que descuartizan un rostro, litros y litros de «sangre» empapando el lente de la cámara, y una historia totalmente psicodélica que hasta el día de hoy no sé si entendí bien —a decir verdad no sé si quiero entenderla—. Es un film estrictamente enfocado en lo estético y en la violencia como arte. Los efectos visuales eran maravillosos y espeluznantes para la época, y siguen

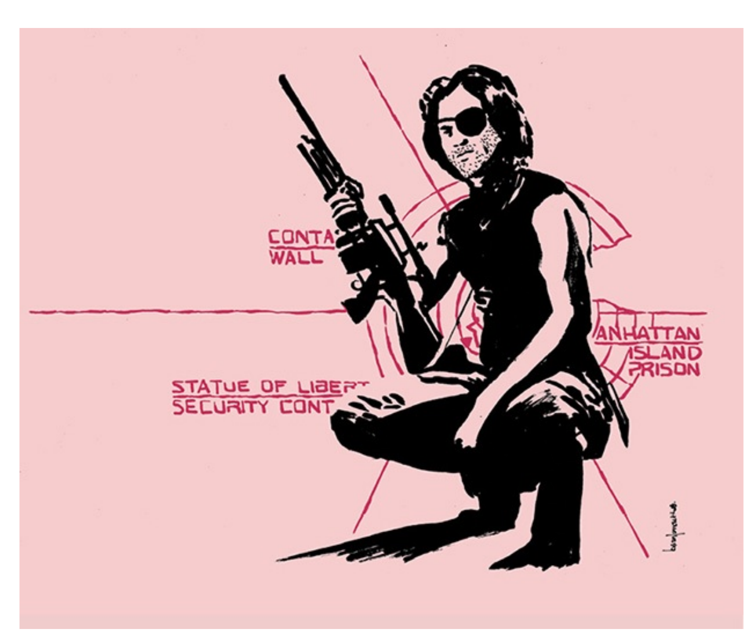
siendo aterradores al día de hoy. La escena del barbudo viniendo a cámara fue muy inspiradora para todo nuestro equipo —el Hombre de la Chimenea sale directamente de ahí—, y aun ahora me cuesta olvidar a ese siniestro personaje acercándose hacia la protagonista y a la vez hacia nosotros.

The Beyond no es una película excelente. A pesar de que hoy se la considera un film de culto, fue muy justamente criticada en su momento, y hasta censurada en varios mercados. Como dije, la historia no es sólida, y hay varias escenas en donde lo único que parece que nos quiere mostrar el director es lo bien que le salió tal o cual efecto visual. Sin embargo, no quiero dejar de mencionarla: a veces existen películas que no son perfectas, pero que contienen esa escena en particular que nos inspiró, o un plano que nos llamó poderosamente la atención. Quizás algunos la detesten, pero estoy seguro de que los fanáticos del terror italiano la van a disfrutar enormemente.

Escape from New York

Fuga de Nueva York

1981. Dirigida por John Carpenter



Dibujó Brian Janchez

Vi *Escape from New York* por primera vez cuando ni siquiera me interesaba el cine. Tendría catorce o quince años, y mis pasiones eran dibujar en clase, no perderme cada nuevo capítulo de *Fullmetal Alchemist* en *Animax* —canal de anime que reemplazaría a *Locomotion* durante unos años antes de su inevitable desaparición— y juntarme con mis amigos a jugar durante horas a la PlayStation 2. En esa época salía un juego impresionante por su historia, sus gráficos y su dificultad: *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*. Mis amigos y yo éramos fanáticos de este juego, y le dedicamos unos cuantos fines de semana —suponíamos que nos gustaría más que esa actividad nocturna de salir a bailar, absolutamente ignota para nosotros—, hasta finalmente terminarlo. Y en la prehistoria de internet, cuando Fotolog era lo más cercano

a lo que después se conocería como «redes sociales» y YouTube significaba sólo una página para ver tanto gatitos como actrices porno haciendo distintas gracias en cámara —faltaban dos o tres años para que apareciera Marito Baracus—, quedé tan obsesionado con la saga de *Metal Gear* que me metí de lleno en los foros de sus fans. En uno de esos foros se discutían los orígenes de Snake y las inspiraciones del personaje. A mí siempre me encantó el universo del *detrás de*, el *backstage* de los videojuegos, las películas o lo que fuese.

Leí entonces que Snake estaba fuertemente «inspirado» en un personaje de la película *Escape from New York*, dirigida por un tal John Carpenter. ¿Quién es John Carpenter? ¿Qué es un director? Por lo poco que se podía ver en las fotos —máximo 320 píxeles de altura y ancho— que publicaba el *OP* del foro, el Snake del videojuego se parecía mucho al Snake de la misteriosa película: parche en el ojo, pelo largo y ropa militar. La curiosidad me hizo buscar en internet alguna versión pirata de la película. Un tipo que ya era conocido en la *scene* de las películas pirata —se lo conocía con el alias de aXXo—, justo tenía una versión en gloriosos 360p de *Escape from New York*. Y ahí, con mis catorce o quince años, mientras mi viejo dormía y mi hermana preparaba sus cosas para salir a navegar al día siguiente, estaba presenciando una de las mejores películas. En aquel momento no entendía por qué me gustó tanto una película tan «vieja», pero hoy le diría al Nico del pasado que fue por las razones que apuntaré en los siguientes párrafos.

La película arranca con un diálogo magistral entre Snake (Kurt Russel) y Hauk (Lee Van Cleef) que nos presenta a los dos personajes, el conflicto personal entre cada uno y la aventura desproporcionada que se nos viene encima: en un futuro distópico donde la isla de Manhattan fue convertida en una prisión gigante, un grupo de terroristas secuestró al Presidente de Estados Unidos, y es trabajo de Snake rescatarlo en menos de veinticuatro horas. Apenas llega a Manhattan, Snake es seguido por la cámara en un plano largo que nos muestra una ciudad desquiciada y en ruinas, y termina en un destruido avión en llamas, en medio de la calle. Hasta el día de hoy no tengo idea cómo se lograron estas escenas en exteriores, que tranquilamente y sin ningún efecto de CGI pueden competir con cualquier *blockbuster* postapocalíptico que se estrene en estos años.

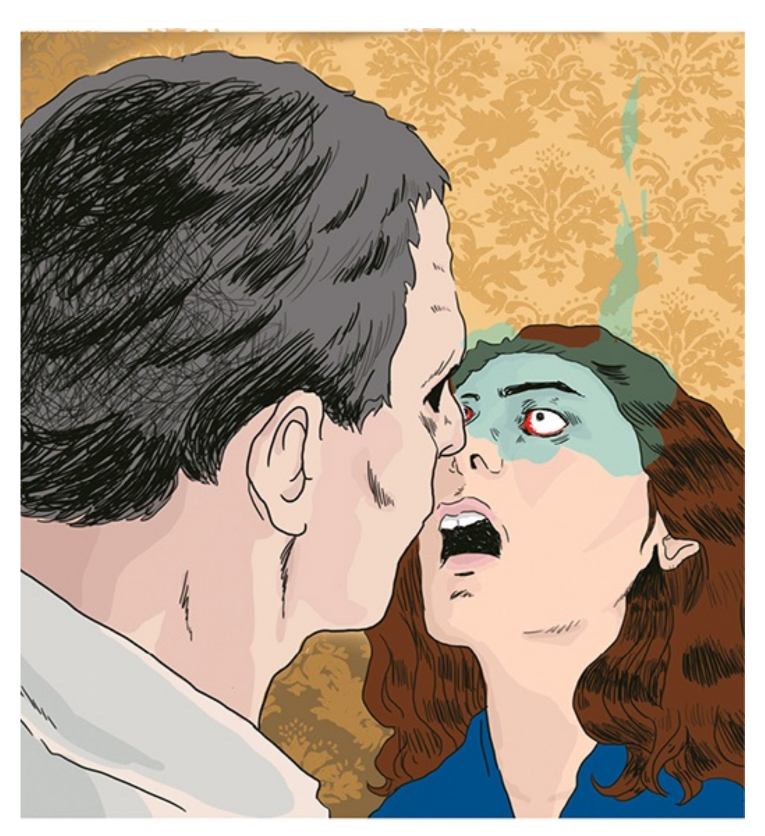
Es innegable que Carpenter tiene un impresionante manejo de la luz y del color en toda su filmografía, pero en *Escape from New York* se luce con una paleta de colores naranjas para el fuego, y azules para la oscuridad más fría. El film recorre las calles en travelings largos, y no tiene ningún pudor en

mostrarte el arte que despliega en la creación de la ciudad-cárcel. Los personajes son inolvidables: Duke (Isaac Hayes) y su limosina con candelabros por faros, Brain y Maggie, el asistente de Duke, los «zombis» que salen de sus alcantarillas para buscar comida a la noche. Y obviamente el impertérrito y heroico Snake Plissken, a quien nada ni nadie consigue moverle la más mínima pestaña. Arquetipo que se convertiría en el clásico héroe masculino de los 80, Snake es un tipo rudo, con voz violenta y rasposa, musculoso y siempre sosteniendo un cigarro, incluso si eso le complica manejar sus armas automáticas. Snake es un antihéroe perfecto: veterano condecorado de guerra por el mismo Presidente, pero devenido megaladrón y enemigo público, esta paradoja viviente ya no tiene esperanzas en nada y perdió todos los valores —eso sí: al final se revelará como un paladín de la verdad—. A medida que avanza la película, en este solitario de pocas palabras veremos algo de humanidad, pero siempre semioculta en esa mirada fría y ese gesto torvo. Y si con esta descripción piensan que Snake es un estereotipo, pues es todo lo contrario: el arquetípico Snake se fue volviendo estereotipo al atravesar cientos de productos como *Rápido y furioso* (Rob Cohen, 2001) o *Taken* (Pierre Morel, 2008).

Possession

Una mujer poseída

1981. Dirigida por Andrzej Zulawski



Dibujó Gato Fernández

Pocas películas lograron perturbarme tanto como *Possession*. Este film de Andrzej Zulawski nos cuenta la historia de un hombre llamado Mark (Sam Neill), cuya mujer (Isabelle Adjani) le mete los cuernos y se va de la casa. En busca de alguna respuesta, Mark empieza a investigar a su esposa y descubre en ella y su entorno secretos aterradores.

Lo primero que vamos a notar cuando veamos *Possession* es el trabajo que el director realiza con la imagen: las tomas largas con cámara en mano

nos meten en una danza psicótica con los protagonistas, que siempre se vuelve absolutamente impredecible. La cámara va y viene para todos lados, usando lentes abiertos y enrareciendo las caras de los actores. Parece que la locura no va a detenerse nunca. A veces cuesta imaginar cómo se llevó a cabo este trabajo impresionante de puesta de escena entre la cámara, los actores y la locación. La escena del tren, por ejemplo: ¿cuántas veces habrán rodado esa escena hasta que les salió? ¿Tuvieron que esperar a que el tren volviera, cada vez que se debía corregir algún detalle? ¿Habrán conseguido los permisos para filmar en esa y en todas las innumerables y «difíciles» locaciones?

Pero todo esto tiene un sentido: envolvernos en la locura de los protagonistas. Los dos actores logran soportar agotadoras tomas por minutos y minutos, cambiando radicalmente de personalidad. Esta película tiene una escena —muy famosa y muy larga, en un túnel del subterráneo— en la que Isabelle Adjani llevó al límite a su personaje; Zulawski creo una pesadilla atroz con un material que en manos de algún director mediocre podría convertirse en un ridículo ataque de nervios. Como también sucede con el mejor Polanski, Zulawski busca aterrarnos a través de la mente de los personajes, confirmarnos que cualquiera de nosotros podría caer en una psicosis similar y que la mente humana no puede enfrentarse a sus propios monstruos sin quebrarse de raíz.

Y bueno, entrando más en el terreno del terror puro, este film también es conocido por sus entonces innovadores efectos especiales para la creación de «la criatura». Este personaje tentacular y grasiento, que se va formando a medida que avanza la historia, seguramente fue usado como inspiración para mil películas de terror hollywoodenses. Y aunque en este film el monstruo no sea una pieza clave en la película, se nota que le dieron tanta importancia como si se tratara de un slasher de aquella década: en un momento se pone muy cariñoso con la Adjani.

Possession no es un film fácil de ver, y sus momentos extraños, que bordean gozosamente lo absurdo, acosará a muchos durante sus noches de insomnio. Se las recomiendo, sobre todo si quieren aprender hasta qué extremos puede llegar un actor a llevar su rol.

Blow Out

El sonido de la muerte

1981. Dirigida por Brian De Palma



Dibujó Ángel Mosquito

Después de la propuesta innovadora que presentó Michelangelo Antonioni en su film ***Blow-Up*** (1966), Brian De Palma tomó esa idea y la volvió un exponente del más tradicional policial norteamericano. Una noche, el diseñador de sonido Jack Terry (John Travolta) graba sonidos al aire libre para incorporarlos a una película de bajo presupuesto. Sin querer, a lo David Hemmings, graba un accidente de autos que ocurre a metros de su posición. Tras investigar la grabación, ya en el estudio, Jack descubre que en realidad el accidente era algo más que un accidente, y así termina involucrándose en una trama policial y política que pondrá en juego su vida.

Como en todas las metaficciones de De Palma, el cine y la actividad cinematográfica tienen un papel muy importante. Esta película arranca con un plano secuencia que ya nos plantea de entrada el conflicto que enfrentará el protagonista. Como audiencia venimos metidos en la historia que se nos propone en ese plano secuencia, y el patético grito de la chica nos descoloca: ficción dentro de la ficción —y, de paso, parodia de *Noche de brujas* (John Carpenter, 1980)—. Brian De Palma nos enseña la importancia que tiene el sonido en una película, y también nos pide que estemos bien atentos: este será uno de los aspectos principales y un motor que pondrá en marcha el vigoroso conflicto del film. Hay muchas escenas que, al mejor estilo de ***The Conversation*** (Francis Ford Copolla, 1974), ponen en primer plano la actividad «artística» del protagonista: planos detalle de las cintas con audio o escenas enteras dedicadas a poco menos que glorificar el minucioso trabajo de Jack con el sonido. La resolución del crimen también se da uniendo los distintos engranajes que hacen andar a una película: para poder resolver el crimen, Jack tiene que editar el sonido que grabó junto con el material tomado por una cámara.

No todo el mundo piensa que John Travolta es un gran actor. A esos antitravolta les pido que por favor vean esta película. Su Jack Terry se desenvuelve perfectamente en cada detalle. Hay una escena que me gusta muchísimo, donde Jack y Sally (Nancy Allen) se encuentran en un bar. Jack sabe de la vulnerabilidad de Sally, y trata de mantener una actitud calmada y divertida. Sin embargo, él también está nervioso porque es consciente de que se está metiendo y metiendo en un problema enorme. Este conflicto del personaje se traduce en la composición del actor: su cara es la de un galán de la tele, y su sonrisa genera muchísima confianza en Sally. Pero si miramos más detenidamente, sus dedos juegan y se retuercen en un tic nervioso constante. Sally no nota este problema, pero De Palma se encargó de que nosotros, la audiencia, estemos bien al tanto de la verdadera situación.

Blow Out es un increíble thriller, y otra vez nos prueba la importancia de Brian De Palma como director en la historia del cine. A pesar de recibir excelentes críticas en su estreno, *Blow Out* fue un fracaso en taquilla, y nunca fue muy recordada entre la filmografía de su director. No hay nada que hacerle: ciertas películas se adelantan a su tiempo.



Videodrome

Cuerpos invadidos

1983. Dirigida por David Cronenberg



Dibujó Decur

Como ya les conté, siempre fui un fanático de los ciclos de cine que se daban en distintas salas de Buenos Aires. Con mis amigos buscábamos todos los lugares posibles donde pasaran películas bien bizarras que nunca habíamos visto. A veces lo hacíamos para hipnotizarnos con una hora de magia cinematográfica, otras simplemente para reírnos de lo extraña que era la bazofia en cuestión. Había un cine en Palermo al que íbamos todos los miércoles y jueves durante la trasnoche. En ese pozo voluptuoso pasaban todo tipo de películas extrañas, muchas de culto. Como éramos de provincia, la visita a un cine de capital requería toda una logística: uno de nuestros amigos

—el único que tenía auto—, nos pasaba a buscar a eso de las once de la noche. Después parábamos en una estación de servicio a comprar algo de comer o tomar durante la función, y de ahí íbamos directo al cine.

Una de esas noches nos encontramos con que proyectaban la muy aclamada *Videodrome*, de David Cronenberg. Yo en ese momento no sabía ni quién era el tal David Cronenberg, ni tampoco sabía si había visto alguna de sus películas. Quizás había visto *La mosca* (1986) cuando era más chico, sin saber quién era el director, o tal vez me sonaba el sonoro nombre Cronenberg porque no hacía mucho tiempo se había estrenado una película con Viggo Mortensen titulada *Promesas del Este* (2007), obviamente de este director. Sea como fuese, aquella noche y en una pequeña sala de cine donde sólo estábamos nosotros y un vagabundo, *Videodrome* fue para todos un viaje de ida.

Un ejecutivo de televisión llamado Max Renn (James Woods), cuyo canal pasa todo tipo de pornografía, va en busca de nuevo material para su audiencia, y descubre una transmisión ilegal llamada «*Videodrome*». Esa perfecta inmundicia muestra escenas de *snuff* completamente explícitas. A partir de su interés por esta transmisión, Max quiere averiguar quiénes están detrás de este material… Y bueno, digamos que a partir de ahí la película da un giro escalofriante, por quedarme corto. Desde su primer plano —traveling que arranca en la pantalla de un televisor y termina con la cara hipnotizada de Max—, esta película nos plantea un dilema filosófico que hoy está más presente que nunca: ¿en qué momento la vida en una pantalla se vuelve más real que nuestra vida cotidiana?

A través de esa pregunta, Cronenberg se juega con todo su potencial artístico en miles de encuadres televisivos dentro de encuadres cinematográficos, y trayéndonos como siempre nuevos efectos prácticos de maquillaje y FX. Al igual que la mayoría de sus películas en esta época, *Videodrome* trabaja en imágenes el desprendimiento de una persona de su propio cuerpo. En este caso, el catalizador del desprendimiento no es una máquina ni un procedimiento quirúrgico ni una enfermedad, sino la simple pantalla del televisor.

Y a partir de esta premisa podemos fumarnos una parva de teorías e interpretaciones. En *Videodrome* hay mucha tela para envolver símbolos, pero tal actividad no es materia de este libro. Basta apuntar que la película gana con el tiempo, si se piensa en que esos estímulos aberrantes que buscaba Max para sus edificantes producciones, hoy podría encontrarlos inmediatamente en internet. Los ejecutivos de Silicon Valley dejaron como nenes de pecho a los

Max de la década del 80, y los algoritmos de Facebook o Google trabajan con expertos de la psicología humana para estimular nuestra mente al máximo, en pos de que pasemos horas frente a nuestros celulares y, ya que estamos, que los alimentemos de información que puedan vender a sus anunciantes.

En suma, *Videodrome* molesta. Y seguirá molestando mucho más.

Streets of Fire

Calles de fuego

1984. Dirigida por Walter Hill

Una fábula de rock & roll

Con esa placa comienza una de las mejores películas de los 80, dirigida por un gran director de aquellos tiempos, afrentosamente subvalorado. Walter Hill nos presenta en *Streets of Fire* una historia de rescate, motoqueros, rock y luces de neón. Si hay una palabra que resume todo este film es identidad: con su coherente combinación de una multiplicidad de códigos escénicos, logra crear un lugar-otro. Y en ese sentido es único. Dicho al pasar, oficialmente está inspirado en «Hombre de la esquina rosada», cuento de Jorge Luis Borges.

La película abre con un recital de lo más ochentero —si todavía no quedó claro en qué año se hizo el film, esta escena lo revela totalmente—, y una de las protagonistas (Diane Lane) cantando el tema entero sobre el escenario. Porque sí, no hace falta introducción ni nada: ¡esto es una fábula de rock & roll, carajo! Me encantan las películas que nos meten de cabeza en una escena así, totalmente aleatoria y hasta contextuadamente descontextualizada, en la que los personajes simplemente pasan el momento de sus vidas. Y ni que hablar cuando el director tiene cintura como para extender este tipo de escenas al máximo —un caso semejante, del que hablaré más tarde, es la escena en la disco de *Wild At Heart* (David Lynch, 1990); pero quizás el ejemplo más representativo sea el de *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985): Marty tiene apenas minutos para volver a 1985, y aun así toca «Johnny B. Goode», y en-te-ro y con solo de guitarra y todo—. Son momentos que quizá no hacen avanzar la trama —tampoco la detienen—, pero sirven muchísimo para desarrollar a los personajes y ubicar al espectador en el tiempo y en el espacio. Además le dan a las películas una identidad mucho

más fuerte, porque las aleja de las fórmulas y lo convencional, y así se disfruta a pleno la experiencia cinematográfica.

En su gran película, Walter Hill se entrega de lleno a este tipo de situaciones: el recital del comienzo o el montaje con el telegrama, el tren y la música de Ry Cooder a todo volumen. Las actuaciones, la iluminación, las transiciones, la música, la ciudad, los colores, las citas de innumerables películas, el camino del héroe. Todo esto le da a *Streets of Fire* una identidad única que ni siquiera *The Warriors* (1979) —la obra más conocida del director— pudo explorar al máximo. Lamentablemente este estilo tan viril fue un poco mucho para la época, y la película terminó siendo un fracaso de taquilla. Pero si quieren asistir a una de las mejores fiestas que se hicieron en los 80, *Streets of Fire*, de Walter Hill, es definitivamente su mejor apuesta.

Stranger than Paradise

Extraños en el paraíso

1984. Dirigida por Jim Jarmusch

Cuando vi *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016), invitado al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, quedé totalmente fascinado con la película. En serio: tenía pensado ir a una fiesta que se hacía esa misma noche, pero la película me pegó tan fuerte a nivel emocional que me terminé quedando solo en el hotel, pensando. Porque sentía algo familiar en *Paterson*, como que ya había visto una película similar hacía mucho tiempo. Y, efectivamente, me parece que *Paterson* termina siendo una versión elevada y más madura de *Stranger than Paradise*; pero, en esencia, igual de melancólica y solitaria.

La narrativa arranca a partir de la visita de la prima Eva (Eszter Balint), situación que lanza a Willie (John Lurie) a un periplo que mucho no lo cambiará. Hoy Willie podría considerarse un *hipster* de Nueva York: a pesar de que le va relativamente bien, no puede con su aburrimiento. Todo lo que hace este desencantado se termina convirtiendo en tedioso, al punto de que realiza viajes por distintos estados con sus amigos y se involucra en asuntos ilegales, sólo para no aburrirse.

Jarmusch busca transmitirnos ese vacío juvenil a través de planos largos, un material en blanco y negro con mucho grano y escenas mayormente cotidianas, espacios comunes que van apuntalando la estructura narrativa; como dijo alguna vez Isidoro Blaisten, no es necesario ser aburrido para hablar del aburrimiento. *Stranger* es un film bastante existencialista, al igual que *Paterson*, y nos deja pensando: en varios sentidos, todos somos Willie.

Por más que esta película marca la problemática social de una generación pasada, vuelve a ser bastante actual en nuestra época, y creo que por eso *Paterson* fue tan bien recibida por los críticos. En tiempos de total libertad, el problema más grande es encontrar algo que llene nuestras vidas.

Re-Animator

1985. Dirigida por Stuart Gordon



Dibujó Ángel Mosquito

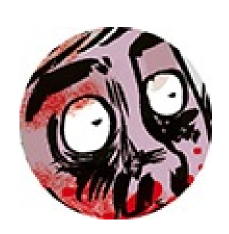
The Evil Dead (*Diabólico*, Sam Raimi, 1981) y *Re-animator* quedaron en la historia del cine como dos de las películas que mejor satirizaron la violencia y el gore durante los años 80. Esta adaptación libre del cuento *«Herbert West, reanimator»*, de H. P. Lovecraft, nos cuenta la historia de un científico (Jeffrey Combs) que descubre una fórmula para resucitar a los muertos. El único problema es que la droga, inyectada en la carne muerta, hace que los finaditos vuelvan con un aspecto no muy agradable que digamos, a lo que se suma una tendencia —marcada tendencia— a comportarse con una violencia desmesurada.

La primera escena nos introduce de lleno en el género y los temas principales de la película: el científico evadiendo la ley para concretar sus experimentos, la inyección de líquido verde brillante y la creación fallida que estalla en un mar de sangre voluntariamente irrisorio. Con esta simple escena que no dura más de cinco minutos —y podría funcionar como un buen cortometraje—, cualquier fanático del terror sabe perfectamente que está a punto de presenciar una hora y media de material épico. Y esto se termina de confirmar con la secuencia de títulos: una música que homenajea las cuerdas de Bernard Hermann para *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), pero en un tono más sintetizado y ochentoso, y una gráfica que rememora las increíbles secuencias de títulos que diseñaba Saul Bass.

Más allá de lo cómica que es *Re-animator*, tiene muchos aspectos cinematográficos «serios» que me encantan y que vale la pena mencionar. La escena en que Herbert West y su discípulo (Bruce Abbott) persiguen al gato zombi, con la lámpara del sótano oscilando —remember *Psycho*—, desborda de tensión. Las prótesis y demás efectos físicos creados por John Naulin logran perfectamente ese balance entre terror, *gore* y comedia. Una de las caracterizaciones que más me gustan —más que nada por la creatividad puesta en el personaje— es la del doctor Hill al final de la película: la cabeza que le da órdenes al cuerpo desde una bandeja metálica, y la ridícula cabeza postiza que lleva puesta «para pasar inadvertido» son tan ingeniosas como grotescas.

A pesar de que parezca que *Re-animator* ni siquiera se toma en serio a sí misma, hay que ponerle mucha atención al libreto. A primera vista estamos ante una simple comedia de terror; pero, si indagamos un poquito más en los diálogos y en las escenas, vamos a encontrarnos con muchísimo humor negro de lo más inteligente, y con más de una cita a clásicos del cine y la literatura.

Contra todo lo que podría esperarse, *Re-animator* fue un éxito comercial: recaudó en taquilla el doble de su presupuesto —de menos de un millón de dólares— y se convirtió rápidamente en un film de culto entre los más fanáticos del terror. La película, que iba a ser primero una obra de teatro, y después un piloto de serie televisiva, es sin dudas una joya del cine de los 80 y un film que nadie puede pasar por alto.



Henry: Portrait of a Serial Killer

Henry: retrato de un asesino

1986. Dirigida por John McNaughton

En una noche de verano del 2011, nos juntamos en el búnker de Marcelo di Marco para ver una película llamada *Henry: Portrait of a Serial Killer*. El calor de ese día era insoportable, y la humedad agobiante de Buenos Aires no ayudaba mucho. Encima, como si fuera poco, comimos y compartimos una botella de vino, lo que nos terminó dando más calor todavía. Buena atmósfera para digerir un hueso tan duro como *Henry*. Entre la colección de DVDs y Blu-Rays de Marce, me llamó la atención ver en una de las tapas a un joven Michael Rooker, actor maduro a quien por esos años veíamos hacer de villano en la primera temporada de una serie no muy popular llamada *The Walking Dead*. Así que ponemos la película, y ya desde la primera escena sabíamos que ese film estaba hecho para nosotros: un policial independiente de los años 80, con varios tintes de explotación y un gore que no se avergüenza de nada.

Henry nos cuenta la historia de un asesino perseguido por las fuerzas de seguridad, con la peculiaridad de que esta vez el clásico está narrado desde el punto de vista del asesino: no seguimos al detective que busca pistas y cadáveres, sino que vemos de primera mano al psicópata que está del otro lado de la norma. Todo en esta película tiene un estilo sumamente enfermo: Henry no es un asesino organizado ni se esfuerza por limpiar su escena del crimen. Sus conocidos también son criminales, predadores sexuales y drogadictos de lo peor que se les pueda ocurrir.

Más allá de la violencia explícita de este film, que tampoco era una novedad a esa altura en el género, algo que me encanta de *Henry* es cómo su director logra crear un ambiente desagradable en cada toma. Nada en esta película nos hace sentir del todo cómodos: cada escena tiene un aire turbio, los personajes son repugnantes, y cada lugar que visita *Henry* está plagado de

una suciedad que se impregna en nuestra retina, infectándonos. Esta suciedad, sumada al hecho de que el film fue grabado con un bajísimo presupuesto y en 16mm, le da un tono bien realista a *Henry,* un aire «documental».

De planos violentos e inspiradores, el policial *Henry* podría proyectarse asimismo en un ciclo de películas de terror. Pienso en los asesinatos crudos en cada momento, el *zoom out* sobre el cadáver desnudo de la mujer, el video *snuff* que graban los personajes y que termina en una suerte de bifurcación con dos asesinatos en un mismo encuadre. Todo esto, en el marco de una puesta en escena agresiva y realista, convierte a *Henry* en un film morbosamente inteligente. Una suerte de bestia repugnante que nos va seduciendo desde su escondite para que nos acerquemos más y más a ella hasta que ya sea demasiado tarde.

Stand by Me

Cuenta conmigo

1986. Dirigida por Rob Reiner

Ahora mismo estamos viviendo un justo enaltecimiento al cine de los años 80. Homenajes a sus directores, glorificación de sus películas de culto, sus personajes, su estilo. Y si les gustan las historias como *Stranger Things* (Los hermanos Duffer, 2016) o *IT* (Andy Muschietti, 2017), encontrarán la inspiración de todos esos films en esta obra maestra titulada *Stand by Me*. Curiosamente, así como ahora tenemos una fascinación con la cultura de los 80, aquella década tenía la misma fascinación, pero con la cultura de los 50. Muchas películas, libros y piezas musicales se inspiraron en la era dorada de los Estados Unidos, y nos la trajeron en algunas joyas cinematográficas, como por ejemplo la legendaria *Volver al futuro* (1985). *Stand by Me* lleva esta misma marca de época.

Rob Reiner tiene en su filmografía dos de las mejores adaptaciones cinematográficas del autor Stephen King: *Stand by Me* y *Misery* (1990). *Stand by* Me siempre me fascinó por la manera magistral en que desarrolla a sus personajes —cuatro amigos en búsqueda de un cadáver oculto en el bosque, y sus respectivos antagonistas—, digna de figurar por lo menos una vez en cualquier clase de guión. No es una película con mucha acción, ni mucho menos terror, como uno imaginaría, viniendo de un escritor como King. El trabajo sobre los personajes y cada uno de sus arcos narrativos nos deja encantados con los cuatro protagonistas y con ganas de seguirlos a todos lados. Los primeros planos, la perfecta mezcla de humor y tristeza y las actuaciones son el motor principal en una obra que —con tan sólo una hora y media de duración— logra emocionarnos y hacernos recordarla por décadas. De hecho, no la había visto desde que estaba en el secundario, y aun así dejó una marca en mi subconsciente. Antes de volver a verla para escribir esta

nota, me acordaba perfectamente del traveling que arranca en el brazo tatuado —tatuado a navaja— de uno de los villanos, y que termina en un plano general de toda la pandilla. Y también el primer plano hipnotizante de Gordie contemplando al ciervo, o el plano en grúa por el vasto camino de las vías del tren, con el tanque de agua rebalsando en un lateral del encuadre. Ni hablar de escenas inolvidables como la del ataque de las sanguijuelas, o la estresante persecución del tren en el puente. *Stand by Me* es una película que resume perfectamente la magia nostálgica del cine ochentero, al combinar una inolvidable banda sonora con una dirección y un guión perfectos, que muchos críticos no valoraron cuando tuvieron la oportunidad.

La película del rey

1986. Dirigida por Carlos Sorín

Hace mucho tiempo, en una clase de Historia del Cine Argentino, tuve una discusión con el profesor porque no nos hacía ver ninguna película de la década del 70 ni del 80. Según el «maestro», los movimientos importantes en el cine argentino fueron tres: los años dorados del cine clásico, el cine de vanguardia en los años 60 —una especie de *Nouvelle Vague* argentina— y el famoso Nuevo Cine Argentino de los años 90 y 2000 —Martel, Trapero, Caetano, entre otros—. Enojado, y medio rebelándome contra el gil de mi profesor, fui dando pisotones hasta la videoteca de la facultad y me puse a buscar películas argentinas que no pertenecieran a aquellos movimientos. ¡Me encontré con un cine tremendo, del que nunca me habían contado! Aristarain, Agresti, Martínez Suárez, Olivera y, obviamente, Carlos Sorín.

La copia que vi de *La película del rey* ese mismo día era espantosa: un DVD con calidad de VHS grabado de la televisión; hasta tenía el logotipo del canal *Volver* y todo. Pero incluso con una copia tan trucha entendí que *La película del rey* era una excelente puesta en abismo. El director David Vass (Julio Chávez) y su productor ejecutivo (Ulises Dumont) deciden rodar una película épica sobre aquel supuesto rey de la Patagonia, el audaz y verídico Orélie Antoine de Tounens. La épica fundacional de Orélie deja paso a la épica «filmacional» de David: cuando uno de los inversores del proyecto se cae, el rodaje se va convirtiendo en una pesadilla. Lo único que puede sacar adelante el proyecto es la pasión del director y el temple de su productor, cuya salud mental es cada vez más delicada. Puedo afirmar que el auténtico protagonista es el rodaje mismo.

Esta película es extraordinaria por donde se la mire. La comedia del rodaje y sus alocados personajes me recuerdan el Fellini de *8 ½* (1963) y combinan perfectamente con los enloquecedores planos abiertos del sur de nuestro país. Dumont y Chávez hacen nuevamente una dupla inigualable —la

primera vez que los vi juntos fue en *La parte del león* (1976)—, esta vez interpretando a dos personajes completamente distintos pero movilizados por el mismo amor al cine. Hace muy poco restauraron esta película, y pude verla proyectada en el Village Recoleta, con el mismísimo Carlos Sorín presente. Es indescriptible la emoción que me corrió por la sangre cuando vi al equipo técnico de la ficción desfilando entre los vastos paisajes, todo en 4K y proyectado en una pantalla como Dios manda, y encima con el director de la película sentado a unos metros. En esta versión, la impresionante escena del helicóptero aterrizando o el momento intimista en el bar del pueblo adquirieron todos un nuevo sentido. Fue en esta proyección de la película —mi tercera o cuarta vista— que me di cuenta: Sorín es más que un gran director, y *La película del rey* es su obra maestra.

Manhunter

Cazador de hombres

1986. Dirigida por Michael Mann



Dibujó Brian Janchez

Mucho antes de que se estrenara *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991), Michael Mann nos trajo una historia de Hannibal Lecter que muchos de los fans del psiquiatra caníbal quizá no hayan visto: *Manhunter*. Basada en la novela *Red Dragon*, de Thomas Harris, *Manhunter* cuenta la historia de un miembro retirado del FBI que vuelve a la ciudad para colaborar con la resolución de un último crimen. El detective, que se disponía sólo a revisar unas evidencias, pronto se verá involucrado con un asesino serial conocido como El Hada de los Dientes.

La película tiene un tratamiento muy clásico del policial. Muy clásico, digo, no en el sentido de «muy convencional»: en esta nota veremos que muchos de sus elementos la vuelven una obra maestra. Empezamos con el asesino recorriendo la casa de su inminente víctima, escenario que vemos desde sus ojos gracias a una toma subjetiva. La desafortunada mujer se levanta de la cama, pero no logra identificar al intruso. Es una buena

secuencia de inicio, en un tono similar al de *Halloween* (John Carpenter, 1978) o al de *Blow Out* (Brian De Palma, 1981). La gran diferencia aquí es que Mann deja abierto un lugar para el suspenso al trazar un paralelismo entre lo que acabamos de ver y la posterior investigación del protagonista, quien pronto subirá los mismos escalones y alumbrará con su linterna ese mismo escenario. Recién ahí, con el crimen ya consumado, volvemos a la misma casa para encontrarnos con semejante carnicería. El bache narrativo —no se muestra el asesinato— es intencionalmente elíptico: el director busca siempre ocultarnos el crimen en sí, para que vayamos resolviéndolo junto con el detective.

Mucha gente argumentó que la música de esta película tenía demasiada presencia y que a veces se convertía en una distracción. Yo creo que es uno de los puntos fuertes: hace avanzar la trama y le da un tono onírico a la historia. Es una manera de ponernos como espectadores en el mismo punto de vista que el protagonista: en muchas ocasiones al detective se lo ve imaginando la escena del crimen, sentado ante materiales de archivo o imaginándose, por contraste, en la playa con su esposa. Ese momento de suspensión temporal y ensoñación se combina muy bien con la música, y hace que la película vaya un poco más allá que el típico policial anclado en la realidad y en los hechos. Michael Mann no sólo quiere mostrarnos el misterio, sino que también busca meternos en los conflictos internos de los personajes, suscitados por ese mismo misterio. En definitiva, la historia es más sobre la psicología y la ambigüedad de un tríptico: el detective, el asesino serial y el doctor Lecktor (Brian Cox) —Lecktor, sí: no se trata de un error de tipeo; es nuestro bienamado Lecter, pero con un nombre diferente al del personaje de la novela.

Manhunter es visualmente encantadora: Mann trabaja los colores relacionándolos con las distintas emociones de los personajes —azul para la esposa de Graham (Kim Greist), verde para el asesino Francis Dollarhyde (Tom Noonan)—. Más allá del color, la fotografía de Dante Spinotti se luce en los primeros planos generales en la playa o el amanecer que comparten Dollarhyde y su víctima, llegando al final. Un control visual impecable de Mann y su equipo para evocar en el espectador distintas sensaciones con cada imagen.

Finalmente, los últimos veinte minutos de la historia son pura genialidad cinematográfica. Desde la cita forzada entre el asesino y su siguiente víctima, que se narra en primeros planos y planos detalle, hasta la persecución final al

ritmo de la canción «In a Gadda da Vida», de Iron Butterfly, se alcanza un clímax frenético, inolvidablemente violento.

Manhunter tuvo un estreno bastante flojo en taquilla, recaudando apenas la mitad de su presupuesto. La crítica también fue bastante dura con ella: la lapidaron por muchos años como excesiva en cuanto a lo visual y con actuaciones cuestionables. De todas maneras, con el tiempo fue recuperándose, sobre todo por el amor de los fans de la saga de Hannibal. Personaje que, al día de hoy, cuenta en su haber con una serie de TV, cuatro novelas y cinco adaptaciones cinematográficas.

Hay que ver *Manhunter*. Desde una atractiva historia policial nos muestra que el género no trata sólo de la resolución de un crimen, sino también de los efectos psicológicos que este crimen provoca en sus protagonistas.

Angel Heart

Corazón satánico

1987. Dirigida por Alan Parker

Como la mayoría de mis profesores de la facultad vivían obsesionados con el cine europeo y la *Nouvelle Vague*, el hecho de que nos pasaran una escena de una película estadounidense —¡al menos una, y encima la película era de los «pochocleros» 80!— constituía todo un fenómeno contracultural. *Angel Heart* es una película dirigida por Alan Parker que arranca como un film noir de lo más clásico, y termina en una trama completamente retorcida y satánica.

Harry Angel (un excelente Mickey Rourke) es un detective privado que debe ubicar a un hombre desaparecido. De su excéntrico cliente sólo diré que su sugestivo nombre es Louis Cyphre (Robert De Niro). Y no quiero revelar detalles de la trama, pero la cuestión es que en la facultad nos estaban mostrando, con esa escena, cómo el plano de unos ventiladores girando nos anunciaba siempre la presencia del personaje interpretado por De Niro. La idea me dejó totalmente hipnotizado, y sobre todo su puesta en escena. En fin, debía ver completa esa película no bien llegara a casa.

Como les dije antes, *Angel Heart* se presenta como un film noir: absolutamente todos los tópicos de este género caben en ella. El plano inicial nos muestra una Nueva York entre las sombras, un asesinato misterioso con fuerte contraste en los tonos, y el humo de la ciudad que se mezcla con un jazz de lo más siniestro. A medida que el film avanza, comienza la lenta invasión de lo paranormal: la ciudad típica del cine negro pasa a un segundo plano, y el protagonista viaja a Nueva Orleans, donde predominan las destartaladas chozas, los campos verdes y la tradición *voodoo*. Esta ida y vuelta entre dos géneros a través de las locaciones —que a la vez anticipa la dualidad del protagonista— le da una identidad única al film.

Como si tuviera entre sus manos un macabro rompecabezas, Parker nos va dando, en pequeñas dosis, indicios y pistas que cimentan el final de la película: planos detalle, canciones en vinilos, sonidos que se repiten a manera de *leitmotiv* y escenografías atmosféricas que se con-funden entre sí.

No sé si está confirmado, pero estoy seguro de que esta película debe haber influenciado muchísimo al director Ken Levine en su videojuego-obra-maestra *Bioshock Infinite*, sobre todo abordando la personalidad trastornada de Booker DeVitt.

Ah, y por favor díganme: ¿quién no se quedó traumado después de ver al bebé de la última escena? Yo, sin lugar a dudas, no lo olvidaré.

Raising Arizona

Educando a Arizona

1987. Dirigida por Joel & Ethan Coen



Dibujó Gato Fernández

Raising Arizona es una película especial para mí, por varios motivos. En un viaje a Nueva York, hace unos cuantos años, estuve buscando desesperadamente un DVD (en aquella época existían muy pocos Blu-Ray) de *The Big Lebowski* (Joel y Ethan Coen, 1998), en ese momento una de mis películas favoritas. En lo que respecta a coleccionables, Nueva York es un paraíso: hasta en los locales más «mainstream» tienen absolutamente todo lo que estés buscando. Lo que acá en Buenos Aires sólo podríamos encontrar en la cueva más especializada y escondida de la ciudad, allá en Nueva York lo encontrás en el *Barnes & Noble* de la esquina. Pero justo el *Barnes & Noble* que visité no tenía la película que tanto estaba buscando. Aun así, me compré tantos DVDs originales que sorprendí incluso el encargado del local. El tipo era un viejo con lentes gigantescos y un acento más sureño que el del mismo

George Bush. Anonadado con mi monstruosa compra y estudiando cuidadosamente en qué bolsa entrarían tantos DVDs, me comentó —en un inglés texano casi incomprensible— que en Brooklyn había un shopping enorme, y que en ese shopping había un negocio especializado en películas clásicas y de culto.

Quizá la película que buscaba la encontraría en otro local dando la vuelta a la manzana, pero el objetivo que me planteó el viejo me pareció interesante y, al día siguiente, encaré directo hacia Brooklyn. Y me tomé por primera vez el subte de Nueva York —que estaba más roñoso y olía peor que mil estaciones Plaza Miserere juntas—. El viejo tenía razón al referirse a las dimensiones del local de ese shopping de descuentos de Brooklyn: jamás en mi vida había visto un negocio tan colosal, especializado en películas. Las góndolas parecían de supermercado, y cada fila era un género. Había de todo: desde los clásicos como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Some Like it Hot* (Billy Wilder, 1959) en ediciones fantásticas, hasta obras más de culto como *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971) y ***The Rocky Horror Picture Show*** (Jim Sharman, 1975). ¡Y bien al fondo, en la sección de comedia, me esperaba lo que venía a buscar! Pero, justo al lado de la edición de aniversario de Lebowski, había un DVD con las dos primeras películas de los Coen: *Blood Simple* (*Simplemente sangre*, 1984) y *Raising Arizona*. Ya que estaba ahí, me las llevé a casa junto con varios otros DVDs que hoy seguramente iluminan alguna repisa de Santiago, mi hermano menor. Esa noche, bajo el cielo contaminado y las luces chillonas de la Gran Manzana, vi en el cuarto del hotel una de las mejores comedias de la historia.

Raising Arizona nos cuenta las penurias de Hi (Nicolas Cage), un delincuente que no para de reincidir, y de su mujer Edwina «Ed» (Holly Hunter), una agente de policía que tuvo la desgracia de enamorarse de él. Cuando Hi y Ed se enteran de que no pueden tener hijos, se les ocurre que podrían robar un niño. Y qué mejor idea que robárselo a la familia más rica del pueblo, que según los diarios acababan de tener… *¡quintillizos!*

Los primeros diez minutos de esta película son una introducción magistral: la reincidencia de Hi en la prisión, el gordo que limpia las celdas y lo mira raro, las escenas donde Ed le toma las fotos y Hi trata de seducirla. Todo está tan comprimido y apurado que nos obliga a sentirnos identificados con la desorientación del protagonista. Pero esto recién empieza. A medida que el film avanza, la relación entre Hi y Ed se vuelve cada vez más sólida, y la trama general se vuelve cada vez más absurda, en el mejor sentido. Aparecen los compañeros de celda de Hi y un motoquero del Apocalipsis que

mata animalitos y no se baja de su motocicleta ni para subir una escalera. Toda la decadencia de una ciudad y sus distintas clases sociales está hiperbolizada, pero siempre con el objetivo —aparente— de hacernos morir de risa. A *Raising Arizona* no se la nota explícitamente pensada como una sátira incorrecta. No declama. Simplemente nos pone en la mesa todos los estereotipos que podríamos encontrar en una ciudad pequeña y los lleva a sus límites con aguda gracia. Al final parecería que Hi y Ed son los únicos personajes razonables en la película, siendo ellos mismos los delincuentes que robaron al bebé. También hay muchas escenas inolvidables por su creatividad y su despliegue. Todavía no tengo idea de cómo prepararon y filmaron el plano de la moto saltando sobre el auto y subiendo la escalera hasta el cuarto de los pequeños Arizona. La persecución de la policía —y… ¡los perros!— después de que Hi roba los pañales, sumada la música de banjo a todo volumen mientras escapa. Hasta las expresiones del bebé son buenísimas al agregarle un grado de inocencia a cada escena.

A pesar de que esta película no busque alcanzar la grandeza máxima ni contar *la* historia, cada aspecto estilístico y narrativo está explotado al máximo. Se nota el interés de los Coen en armar puestas en escena novedosas y frenéticos movimientos de cámara. Los personajes son pocos, y muy entrañables. Y las escenas de acción no son impresionantes, pero te hacen morir de la risa. Todo está muy bien resumido en el monólogo final de Hi, mejor escrito y más emocionante —sardónicamente emocionante— que los de muchas otras películas «serias» que se han visto por ahí.

Akira

1988. Dirigida por Katsuhiro Otomo

El anime marcó mi adolescencia y mi apreciación cinematográfica. Dentro de este estilo, no me canso de recomendar *Akira*. Dirigida por el maestro Katsuhiro Otomo —que a su vez es el creador del manga original—, *Akira* nos cuenta una historia de ciencia ficción distópica en la que un grupo de rebeldes descubre casi por accidente una conspiración del gobierno y de los militares. Uno de los miembros de esta tribu es capturado, y cuando sus amigos intentan rescatarlo descubren una fuente de poder inimaginable. Es difícil resumir la trama de *Akira* sin ahondar en detalles, pero básicamente es la historia de una conspiración fallida, metáfora sobre el manejo, abuso y pérdida de un poder constante que puede movilizar o destruir a una sociedad o corromper al ser humano. El caso más claro es el de Tetsuo: su inocencia del principio de la película se transforma en odio y sed de venganza cuando se da cuenta de los poderes que adquirió; pero al rato deviene en miedo, cuando descubre que no puede controlar semejante fuerza. Alrededor de esta lucha tenemos a los hombres de negocios, a los militares, a los rebeldes y al gobierno. Todos conviven en un cuidate-que-yo-me-cuido, y todos se alimentan de los más débiles. Este juego de poder, que al principio arranca como una simple pelea de pandillas en las calles de Neo-Tokio, va escalando lentamente hasta convertirse en guerra civil.

Akira es una de las películas con mejor animación que se haya filmado: el obsesivo detallismo del director en cada plano, y las expresiones de cada personaje, hacen que esta película tenga más humanidad que muchísimas *live-action*. Si les interesa la ciencia ficción, el anime y las historias de conspiraciones, *Akira* es su película ideal.

Dead Ringers

Pacto de amor

1988. Dirigida por David Cronenberg

Dead Ringers es otra de las macabras películas de David Cronenberg, quien esta vez pone el foco en dos ginecólogos gemelos —los dos interpretados por Jeremy Irons— que se dedican a seducir a sus pacientes hasta que uno de ellos se enamora de una de ellas. Cuando leí la premisa pensé: «Qué bajón ver una película de los 80 en la que intenten hacer que el mismo tipo actúe dos personajes al mismo tiempo. Se va a notar mucho». Mi prejuicio me llevó a pensar que los antiguos efectos especiales que intentarían convertir a Jeremy Irons en dos personas distintas me arruinarían la experiencia cinematográfica. Nunca estuve tan equivocado: lejos de emplear efectos complejos para *clonar* actores, *Dead Ringers* usa trucos de cámara simples que se apoyan en la excelente actuación del protagonista: Jeremy Irons interpreta tan bien a los dos personajes —de temperamentos sumamente opuestos— que, aunque los dos sean idénticos, la postura y los gestos que compone el actor para cada uno nos permite diferenciar a los dos hermanos, incluso sin que digan una sola palabra. En ese sentido, la truca de *Pacto…* sobrevive y sobrevivirá perfectamente a las décadas.

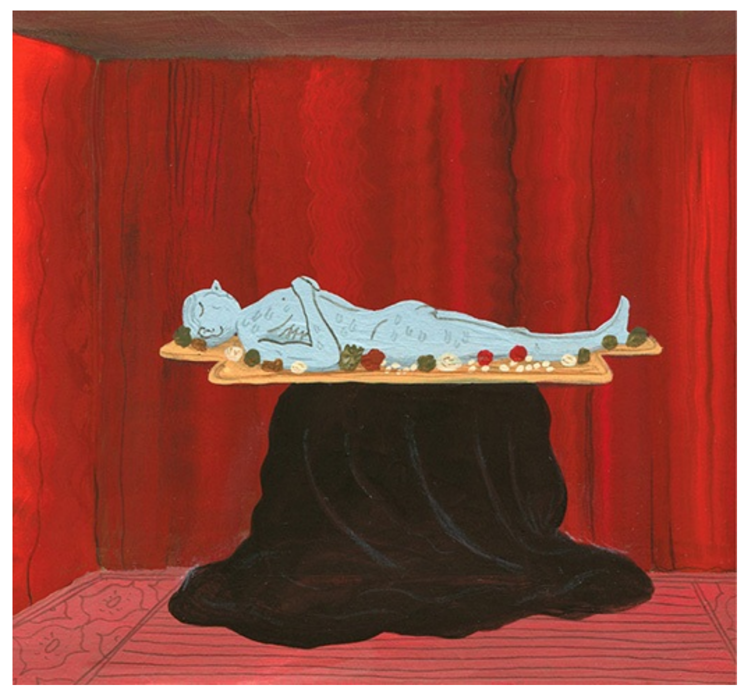
Más allá de la actuación destacable del protagonista —los coprotagonistas —, Cronenberg muestra una vez más su habilidad para generar un extraño efecto poético con imágenes de lo más repulsivas. Su interés por la degradación humana se va acrecentando durante todo el film, y llega a su punto máximo al final de la película, en una de las escenas más memorables y perturbadoras que van a ver en sus vidas. Hablando de esta última secuencia, siempre me pregunté qué les causaría a dos hermanos mellizos ver esta película juntos.

Dead Ringers no fue un éxito taquillero: recaudó apenas la mitad de su presupuesto en los cines, y no ganó muchos premios, más allá de las buenas críticas. De todas maneras, para mí es una de las mejores películas de Cronenberg y el más exigente papel en la carrera de Irons.

The Cook, the Thief, his Wife and her Lover

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante

1989. Dirigida por Peter Greenaway



Dibujó Decur

Una de las películas que más me impactaron desde lo visual —junto con ***Suspiria*** (Dario Argento, 1977)— es *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, de Peter Greenaway. Mi primer acercamiento a ella fue en una clase de la facultad —creo que era la materia Montaje—, en la que nos hablaban del uso del color en el cine. Yo no era muy buen alumno ni en el colegio ni en la facultad, así que no solía prestar mucha atención en clase. Además, el punto de partida de *The Cook…* era de una banal simpleza: la mujer de un cuasi mafioso *restaurateur* se enamora de uno de los clientes del restorán. Pero, no bien empezó a sonar la aterradora y fascinante música de Michael Nyman,

mis ojos se movieron rápidamente hacia la pantalla del televisor del aula, que en ese momento reproducía un VHS de la película. Las incisivas cuerdas me hicieron sospechar que estaba por presenciar algo muy extraño. Y sí: todo lo que vi entonces era de una exquisitez desconcertante. Un traveling lateral recorría distintos cuartos: uno iluminado de rojo, otro de verde, y así hasta desembocar en la cocina del restorán, donde un niño cantor entonaba una suerte de desquiciada aria de ópera. Me quedo corto si digo que ver esa escena me resultó impactante: frente a mis ojos, en una pantalla de televisor, desfilaban todas las emociones humanas puestas en un encuadre. La ira, la compasión, la violencia, la suciedad, el horror, la apreciación estética, la grandeza, lo macabro y el amor. Nunca creí que vería tanta potencia en unos pocos cuadros iniciales.

Lo primero que hice fue saquear la videoteca de la facultad para llevarme una copia de la película. La vi en casa —en una calidad superior a la de la versión que nos mostraron en clase—. Y así pude apreciar mejor cómo Peter Greenaway estiliza la locura de cada personaje, y exhibe hasta límites desagradables las pasiones más bajas del ser humano. Impresionante en cada cuadro, en cada coreografía, con unas actuaciones excelentes, una escenografía impecable y una música que me costará muchísimo olvidar, esta película nos muestra uno de los retratos más cercanos de lo que es el infierno en la tierra. Quizá sea una película demasiado bizarra para el común de los espectadores, y es por eso que no puedo dejar de recomendársela.



Santa Sangre

1989. Dirigida por Alejandro Jodorowsky

Antes de terminar la secundaria, la única película de Alejandro Jodorowsky que había visto en mi vida era una que se llamaba *El topo* (1970). Vi la película, porque había leído en algún lugar que fue la inspiración de Peter Gabriel para el disco *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974). Yo recién empezaba a conocer algo de rock progresivo, y la película me interesó más por ese lado que por sus aspectos cinematográficos. No volví a ver nada del autor hasta unos años después, cuando el director Pablo César la proyectó en un seminario. César era conocido en la facultad por enseñar películas bastante peculiares: un día te mostraba el primer capítulo de la serie televisiva *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), y al día siguiente aparecía con *Blue* (Derek Jarman, 1993) —si se preguntan por qué esta es una película medio rara, búsquenla y me van a entender—. A mí me gustaban mucho los seminarios de César, porque era la única persona en toda la universidad que nos hacía ver cine. Y aunque después se iba un poco por las ramas con conceptos filosóficos, siempre le estaré muy agradecido por introducirme a obras que de otro modo jamás hubiera visto.

Una de las películas que se proyectó en estos seminarios fue *Santa Sangre*, un muy fellinesco trabajo de Jodorowsky, con una trama difícil de explicar. A grandes rasgos, nos cuenta la historia de Fénix, un chico que vive en un circo ambulante y que se va cruzando con distintos personajes circenses. La bastante complicada vida de Fénix lo hará descubrir un culto secreto, experimentar con drogas y sufrir enamoramientos frustrados.

La película arranca con un plano aéreo —el punto de vista de un águila— acompañado de una música que nos recuerda el principio de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958). Trazando un clima festivo pero a la vez misterioso, y usando distintos planos que nos terminan revelando un desfile del circo por la ciudad, Jodorowsky nos invita a meternos de lleno en el universo del circo,

mostrándonos su magia y su glamour y su decadencia. La tensión sexual de los personajes y el amor, que pueden tomar forma en el mismo infierno, hacen avanzar esta alocada trama.

Santa Sangre no es precisamente una historia tradicional, pero la riqueza de sus personajes y sus puestas completamente psicodélicas resultan inspiradoras. Definitivamente es una de mis películas favoritas del director, y una muy buena para adentrarse en su filmografía, tan mágica y cargada de símbolos, como asimismo retorcida y absolutamente violenta.

Wild at Heart

Corazón salvaje

1990. Dirigida por David Lynch



Dibujó Clara Lagos

David Lynch es uno de los directores más populares entre los estudiantes de cine. Pero muy pocos de ellos conocen una de sus mejores obras, *Wild at Heart*. Protagonizada por Nicolas Cage, esta es la historia de un ex convicto llamado Sailor, que escapa con su novia Lula (Laura Dern) de las terribles garras de Marietta, su suegra cuasi mafiosa (Diane Ladd). Sí, esa es la insólita premisa de esta mezcla entre policial, *road-movie* y comedia surrealista. Creo que la película sólo podía haber sido dirigida por alguien como Lynch: en manos de un director «normal» hubiera sido un desastre.

Wild at Heart comienza con una secuencia inicial que yo incluiría en mi corpus, si alguna vez diera un seminario sobre secuencias iniciales en el cine. Para mí esta escena es tan impactante como el comienzo perfecto de *Touch of Evil* (*Sed de mal*, de Orson Welles, 1958) y *Los cazadores del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981). En medio de una recepción de lo más formal,

sonando de fondo la apacible *«In the mood»*, de Glenn Miller, la irrupción de un sicario que viene a cargárselo a Nicolas Cage, y la reacción del agredido, marcan el paso de lo formal a lo ultraviolento, y nos descolocan al hacernos entrar enseguida en el juego que impone Lynch.

El resto de la película queda signado por este delirio: relaciones extrañas entre personajes aun más extraños, constantes flashbacks a momentos completamente desopilantes —mis favoritos son los vividos por el personaje Jingle Dell (Crispin Glover), obsesionado por la Navidad y capaz de meterse cucarachas en los calzoncillos—. Otra escena increíble que recuerdo es la del bar metalero en donde casi estalla una pelea que se anuncia como brutal, pero todo termina en anticlímax, con una romántica canción de Elvis Presley interpretada por el protagonista, y melancólicos fans llorando y todo. Así, los momentos de incomodidad dramática se convierten en hilarantes, y además los diálogos absurdos le dan identidad a cada personaje, y los *flashbacks* y recuerdos adquieren un tono simbólico. Descabelladas referencias a *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y al fuego como signo de lo pasional atraviesan este film, así como temáticas recurrentes en Lynch: la vida, la pasión y la rebeldía juvenil en contra de la vejez, lo corrupto y lo podrido; la madre contra la hija, el recuerdo contra el presente. Pero ahora estos símbolos configuran un cosmos surrealista y de comedia descabellada. El arte de la película, al igual que sucede en toda la obra del director, es impecable. El choque entre el sueño americano y los colores de los años 50 y la oscuridad y la sordidez de los años 80 y 90, que caracterizan la puesta en escena lyncheana, nunca estuvieron más acordes con la narrativa, en este caso, descomunal en su delirio.

Hay una escena más de la que quiero hablar. En realidad no es una escena, sino un efecto narrativo de Lynch que siempre me encantó. Al principio del film, cuando Marietta está planeando matar a su yerno Sailor, un tipo rico llama por teléfono a sus contactos, en busca del mejor asesino. Uno de ellos es un hombre misterioso a quien no se lo ve: el teléfono suena en off, mientras se nos muestra el frente de la casa, en donde suena el teléfono. Más tarde, la casa vuelve a aparecer un par de veces, y nos genera una curiosidad cada vez mayor: ¿tan horrible y turbio es el asesino, que de él sólo vemos su casa? Lo peligrosamente misterioso que rodea esa locación ya nos pone tensos, sin habernos mostrado más que una puerta y unas paredes. Pero lo mejor de esta propuesta llega cuando los protagonistas estacionan ante esa misma casa: el espectador sabe que el peor de los horrores puede estar esperándolos del otro lado.

A pesar de haber ganado la Palma de Oro en Cannes, *Wild at Heart* no tuvo muy buenas críticas, y muchos amantes del director llegaron a detestarla. Yo creo que es una gran película, que quizá se escapa un poco del estilo propio de David Lynch, quien demuestra que también puede lucirse en el territorio de la comedia negra.

The Player

Las reglas del juego

1992. Dirigida por Robert Altman

Desde el primer momento, cuando uno empieza a ver *The Player*, ya sabe perfectamente que se encontrará con una película interesante. Arrancamos con un plano secuencia de casi diez minutos, en donde paradójicamente unos ejecutivos de Hollywood se quejan de la ramplonería con que se están editando las películas. Este homenaje a *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) es a la vez una invitación del director a que nos metamos en un metalenguaje cinematográfico. Una película sobre cómo se hacen las películas, pero que a su vez comenta el estado decadente del sistema de producción hollywoodense.

Robert Altman no es conocido tanto por *The Player*, sino por haber dirigido varias películas durante la época más revolucionaria a nivel narrativo y visual de Hollywood. En los años setenta filmó la comedia bélica *M.A.S.H.* (1970), *The Long Goodbye* (1973), y el extraordinario film coral *Nashville* (1975). Todas estas películas tienen características similares: superficialmente se presentan como filmes standard, pero por debajo esconden una observación —y a veces una crítica— de cómo se «fabrican» las películas y cómo se desaprovechan los personajes. En *The Player*, parecería que Altman retoma esa misma crítica, pero aplicada el cine de los 90. Un cine mucho más comercial —salvo honrosas excepciones, como las que analizo en este tramo de mi libro—, despegado de las emociones humanas y pensado sólo como una fuente de ingresos.

No es casual que el protagonista de *The Player* ni siquiera sea un productor de cine. Griffin Mill (Tim Robbins) es simplemente un ejecutivo, un tipo que escucha miles de pitchings de proyectos de películas, para elegir

dos o tres. Su trabajo es frío, y sus compañeros no son actores ni directores, sino otros ejecutivos como él, o incluso contadores de la industria.

Pero la vida de Griffin cambia cuando empieza a recibir las amenazas de un escritor cuyo guión fue rechazado. La película se convierte en un thriller…, que a la vez no es thriller. El policial nunca llega a consolidarse del todo; la investigación y el descubrimiento del enemigo no son los focos principales, sino la reacción de Griffin ante el peligro. *The Player* se aleja de las películas del género. Es más introvertida. Implica un trabajo sobre el personaje, y una crítica directa al vacío creativo que vive el cine —el cine como «industria»— en esa época. De hecho, toda la película parece usar recursos cinematográficos de la década del setenta. Planos largos al estilo *Touch of Evil* o ***Badlands*** (Terrence Malick, 1973), zoom-in y zoom-out dentro de un mismo plano, un recurso que estuvo muy de moda en los 60 y 70 por la novedad técnica, pero que en los 80 directamente dejó de usarse. Además la banda de sonido suena más realista, sin demasiado efecto. Y aún así la película tiene un mejor ritmo y un mejor montaje que la mayoría de los films que se grabaron en ese mismo año. Es como si Altman quisiera demostrarnos que para hacer cine no hace falta necesariamente disponer de una parafernalia de recursos técnicos: sólo se trata de encontrar el mejor estilo para nuestra narrativa, ya quieras filmar la ostentosa *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) como la humilde ***La conversación*** (Francis Ford Coppola, 1974), por citar dos películas de un mismo director y de estilos tan diferentes.

Es así como Altman deja claro —sin necesidad de explicitarlo— que el cine está sufriendo una crisis, y que es necesario volver al fondo de la cuestión cinematográfica: qué se cuenta y cómo se cuenta.

Dumb and Dumber

Tonto y retonto

1994. Dirigida por Peter y Bobby Farrelly

La historia de los dos amigos con serios problemas mentales que deciden viajar por todo el país para devolver una valija llena de dinero marcó el comienzo de una nueva era en el cine de comedia. Una nueva era que va directo a las masas: humor escatológico, connotaciones sexuales y comedia guarra como no se la había visto jamás. Todo esto, sumado al enorme talento que Jim Carrey y Jeff Daniels despliegan en cada escena, convierte a *Dumb and Dumber* en una pieza de arte que quizá no fue apreciada en su momento, pero que sin lugar a dudas dejó una fuerte marca en la cultura de los años 90 y pavimentó el camino para varias películas que le seguirían hasta el amanecer del nuevo milenio.

Cuando empecé a escribir este libro, me puse a investigar esta peculiar corriente del cine estadounidense. Y es que después de Tonto y retonto se produjeron en la década del 90 varias comedias, hoy totalmente subvaloradas, que para mí las futuras generaciones considerarán de culto. Estoy hablando de ese retorno del *slapstick comedy* —según la Wikipedia, «bufonada» o «payasada», o «golpe y porrazo»— que en su aspecto más grosero trajeron los hermanos Farrelly, más tarde responsables de éxitos como *Loco por Mary* (1998), *Irene y yo y mi otro yo* (2000). Hablo de la cultura *trash* y de sus personajes, que se descuelgan con desopilantes guarradas. Y no sólo esto es responsabilidad exclusiva de los Farrelly, si recordamos películas de directores coetáneos, como la Penelope Spheeris de *El mundo según Wayne* (1992), o el Kevin Smith de ***Clerks*** (1994). O si consideramos la explotación de Jim Carrey en películas como *La máscara* (Chuck Russell, 1994), *Ace Ventura, detective de mascotas* (Tom Shadyac, 1994), o *Mentiroso mentiroso* (también de Tom Shadyac, 1997). Estos films están tan incrustados en la

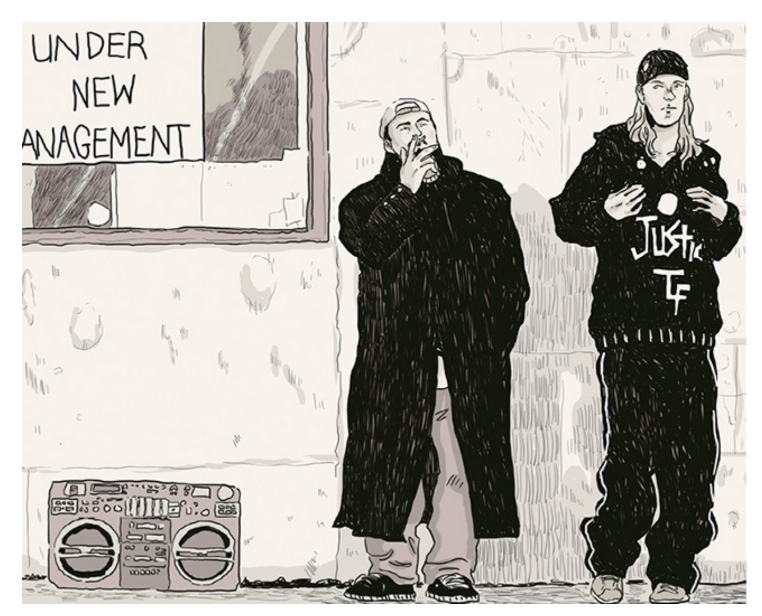
cultura popular que me puse a buscarles un marco teórico para reivindicarlos. Y cuando uno se pone a investigar, descubre que las películas eran casi todas hechas por el mismo clan de directores, y que además compartían en muchos casos a sus guionistas.

Esta «nueva ola» sobreviene al estilo de comedia de los 80, más refinado —tal vez el último gran exponente de ese estilo sea *Hechizo del tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993)—. Después vinieron *Austin Powers* (1997), *Rush Hour* (1998) o *El Gran Lebowski* (1998), y consolidaron el estilo que propusieron los Farrelly. No puedo dejar de mencionar exitazos de la televisión de aquella época, como *Los Simpson, Ren y Stimpy* o *Beavis and Butt-Head*. Y después todo terminó por irse al carajo, con la aparición de las comedias de adolescentes que surgieron como pestilentes hongos a raíz del éxito de *American Pie* (1999).

El caso de los hermanos Farrelly quizás sea el más icónico para entender este fenómeno noventero. Como se ve, más que de «una peculiar corriente», podemos hablar prácticamente de un movimiento cinematográfico, pasión que fue iniciada con *Tonto y retonto*.

Clerks

1994. Dirigida por Kevin Smith



Dibujó Gato Fernández

Descubrí *Clerks* y el famoso *Askewniverse* de Kevin Smith bastante tarde. Recién terminábamos el rodaje de mi primera película independiente. *El bosque de los sometidos* (2012) era una película de terror *muy* independiente y de bajísimo presupuesto, que sólo un grupo muy reducido de fans del horror podría llegar a disfrutar. Mientras la editábamos, nos dimos cuenta de que el mercado argentino jamás se interesaría por un título tan de nicho, y pensamos que lo mejor sería apuntar hacia las audiencias estadounidenses y europeas —terminó siendo una gran idea: a la película le fue mucho mejor en festivales de afuera que acá—. De manera que nos pusimos a buscar páginas y foros —sí señor, FOROS de internet: esas antigüedades codificadas en html, cuyos herederos naturales fueron los grupos de Facebook y algunas páginas de la *deep web*—, en donde pudiéramos contarles sobre nuestra futura película a los fanáticos *hardcore* del terror. Así, un amigo mío me habló de un foro

dedicado exclusivamente al director más geek del planeta: Kevin Smith. Era un foro muy selecto, y para ser miembro había que pagar. Pero este amigo mío ya era miembro desde hacía muchísimo, y nos dejó usar su cuenta. A diferencia de Twitter, por ejemplo, la mayoría de los foros en internet tenían políticas muy estrictas —casi represivas— contra el spam, lo que hacía que nuestro trabajo con cada página fuera superminucioso y personalizado. Increíbles épocas de comida rápida, edición e internet. ¡Pero volvamos a la película!

Interesado por el descubrimiento de este director, Kevin Smith, me puse a investigar su filmografía y algunas de sus charlas, que andaban —y andan— dando vueltas por YouTube. Eventualmente llegué a *Clerks*, su primera película. Hecha con dos tarjetas de crédito agotadas y un grupo de amigos del barrio, *Clerks* cuenta la historia de unos adolescentes que trabajan en una tienda y que en su tiempo libre juegan al hockey. Un film simple pero con diálogos chispeantes, que destila una vibra de los años noventa por donde se lo mire. Los personajes de esta película representan exactamente a la demográfica joven americana de aquella época: chicos de clase media, desinteresados del mundo, fumando y hablando de cultura popular. Con estos perfiles, *Clerks* va en línea con el estereotipo *MTV* de adolescente más «cool» de los noventa, y que vemos en shows como *Daria* o *Beavis and Butt-Head*. La única diferencia es que Smith les provee una mayor profundidad a sus historias, gracias a unos diálogos inolvidables y hasta algún que otro conflicto filosófico. Toda esta conjunción de elementos aparentemente incompatibles hace que la simple comedia *Clerks* trascienda los tópicos de su época. Es también un claro ejemplo del enorme talento de Smith como guionista, don que le permitió sostener una excelente carrera de casi dos décadas en Hollywood.

Para lo poco que costó, *Clerks* fue un éxito fenomenal. A pesar de que personalmente me gustan más otras películas de Kevin Smith —*Chasing Amy* (1997) es una de mis favoritas—, me parece que vale la pena recomendar *Clerks*, porque nos deja dos importantes lecciones: hasta en los ámbitos más simples de la vida se puede encontrar una gran historia, y si el guión es bueno no se necesita un presupuesto desproporcionado para lograr un film exitoso. De hecho, el mayor costo de producción que hubo en *Clerks* fue el material fílmico —razón por la que decidieron filmar en blanco y negro—, un gasto que hoy en día equivale a 0, si grabamos con cámaras digitales.



El día de la bestia

1995. Dirigida por Alex de la Iglesia

Puede gustarte más cualquier otra película de este director. Pero, sin lugar a dudas, *El día de la bestia* es la que mejor resume toda la filmografía de Alex de la Iglesia. Después de la particular ópera prima Acción mutante, De la Iglesia ya contaba con el tan deseado apoyo de las productoras, pero aun así estaba seguro de poder realizar en forma totalmente independiente esta nueva película. Se equivocó: de inversor en inversor, pudo juntar sólo un cuarto del presupuesto, hasta que finalmente se aburrió y fue por un modelo de producción más tradicional —léase: aceptó el cobijo de las grandes productoras, y lo bien que hizo—. *El día de la bestia* narra el viaje de un santo sacerdote por Madrid —una Madrid satanizada por la puesta en escena —, con la misión autoimpuesta de destruir al anticristo, que, según sus apocalípticas teorías, en pocos días más habrá de resurgir en el corazón de la ciudad.

Esta película tiene algunas características muy marcadas que, como sugerí más arriba, se cristalizarían en el futuro estilo del director: un trabajo intensivo con los actores y los diálogos, una atención al montaje de cada plano y una historia que cada vez se sale más y más de control hasta llegar al límite del absurdo. Estos elementos también los podemos ver en sus últimos trabajos, como *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) y *El bar* (2017). Pero *El día de la bestia* también tiene un espíritu revulsivo y transgresor, que con el tiempo se fue diluyendo bastante en la obra de De la Iglesia. La parodia a todos los grupos satánicos esperablemente sacó de sus casillas a muchas sectas: se dice que, durante el rodaje, de la Iglesia recibió varias amenazas de muerte, cortesía de satanistas y ocultistas en general. Y también la película apunta sus dardos contra la paranoia que los fanáticos religiosos tenían sobre el rock a principios de los noventa.

Otra de las cosas que me gusta muchísimo de *El día…* es cómo resignifica las locaciones de Madrid para convertirlas en templos mitológicos, y así dar pie a la peor de las pesadillas apocalípticas. De ser un símbolo del mundo financiero español, las dos torres que conforman la llamada Puerta de Europa pasan a ser una iglesia de invocación satánica. El cielo rojo ilumina la ciudad —que ya nunca veremos de la misma manera— en un estilo postapocalíptico ochentoso similar al de *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984), la saga de *Terminator* (James Cameron, 1984), o al futuro alternativo en *Volver al futuro 2* (Robert Zemeckis, 1989), en el que el bravucón Biff controla la ciudad.

El día de la bestia representó la consagración de Alex de la Iglesia como director. Con un éxito taquillero impresionante, y miles de premios en todo el mundo, podríamos decir que marcó un antes y un después en la carrera del realizador y en el cine español en general.

Kôkaku Kidôtai

Ghost in the Shell

1995. Dirigida por Mamoru Oshii

La acción de *Ghost in the Shell* se sitúa en una ciudad del futuro, cuando la tecnología logró ya —por lo menos, eso es lo que se cree— separar alma y cuerpo. Así, sin perder su identidad, mucha gente puede colocarse prótesis cibernéticas, o incluso cambiar de cuerpo. Pero la práctica traerá sus problemas. Y también sus preguntas: el *¿quién soy?* jamás dejará de perturbar al hombre.

Motoko es una cibermujer creada por el gobierno. Su cuerpo es completamente cibernético, pero su cerebro es un cerebro de verdad, biológico. Con todas sus capacidades físicas aumentadas, Motoko es el arma perfecta para combatir el crimen, pero vive con la duda de si realmente es una mujer. Y más aún, si es un ser humano.

Obviamente, *Ghost in the Shell* trabaja mucho con el problema de la *identidad*. Si bien la protagonista es un personaje femenino —lo que llevó a muchos «críticos» norteamericanos a reducir el tema del film a la identidad de género—, la crisis de identidad está cubierta en todos sus aspectos. La película pone en entredicho todo aquello que nos convierte en humanos y que nuestra sociedad da por hecho: los recuerdos, las emociones, los afectos.

Hay dos escenas que plantean de forma bien directa ese problema: en la primera, a un hombre solitario le generan recuerdos falsos, durante un interrogatorio, y lo llevan a creer que tiene una familia que lo ama. La segunda escena es quizás la más recordada del film, cuando Motoko se hunde en el fondo del mar porque es el único lugar donde puede sentir algo parecido al miedo. «Cuando vuelvo a la superficie, siento que soy otra», nos ha dicho antes. Estos interrogantes y dudas se van haciendo cada vez más presentes en

el film y llegan a su clímax en el final, cuando Motoko se enfrenta al androide y al tanque de guerra que la separarán nuevamente de su cuerpo tecnológico.

Con una duración de apenas una hora y media, *Ghost in the Shell* nos presenta conceptos filosóficos y existencialistas que ninguna película de ciencia ficción planteó en la historia. Su protagonista es uno de los personajes más complejos y bien logrados de la ciencia ficción. La dirección artística de Mamoru Oshii, la adaptación del manga original y la animación novedosa —en ella intervienen la tecnología analógica y la tecnología digital— hacen de esta una película única. Y vamos a decirlo: *Ghost in the Shell* inspiró a varias famosísimas películas del mismo género. El ejemplo más conocido quizás sea *Matrix* (1999), que tomó casi todas las ideas de *Ghost in the Shell* y las adaptó a una trama más occidental, digerible por las audiencias masivas.

Luego de su adaptación live-action en 2017, *Ghost in the Shell* adquirió cierta popularidad entre el público occidental, aunque nunca llegó a gozar del éxito masivo que tuvo en Japón, durante y después de su estreno.

Boogie Nights

Juegos de placer

1997. Dirigida por Paul Thomas Anderson

Voy a ser lo más claro posible: *Boogie Nights* es una de las mejores películas que se hicieron en las últimas tres décadas. Ambientado a fines de los años 70, este film que Paul Thomas Anderson dirigió con tan sólo veintiséis años nos cuenta la historia de Eddie (Mark Wahlberg), un adolescente con un pene descomunal, que toma el apodo de Dirk Diggler para meterse de lleno en la industria pornográfica de Los Angeles, bajo el ala del productor Jack Horner (Burt Reynolds). Durante toda la película, libremente inspirada en la historia real del actor porno John Holmes, vemos cómo el entretenimiento pornográfico va pasando de la gloria en los años 70 a la decadencia más miserable en los 80, y cómo esa decadencia va arrastrando sin piedad a sus protagonistas.

Boogie Nights abre con un plano secuencia que evidencia la prematura maestría narrativa de Paul Thomas Anderson, al introducirnos —con apenas tres vertiginosos minutos de traveling— en el universo frenético, «divertido» y a la vez turbio de este film. Como en casi toda la filmografía del director —el mismo de *Petróleo sangriento* (2007)—, *Boogie Nights* habla de la decadencia del ser humano. De cómo el paso del tiempo destruye lentamente a las personas, incluso hasta llevarlas al suicidio. El guión es perfecto en el sentido de que nos logra identificar con los protagonistas y nos hace cuestionar nuestros propios logros: el tiempo amplifica delitos «menores», trabaja sobre nuestra conciencia y los vuelve trágicos. Esa complejidad —no complicación— hace que esta sea una película para ver más de una vez, y así poder desplegar su riqueza semántica. Hay algo también en la velocidad y los movimientos de cámara, que por momentos nos permite experimentar la diversión de las alocadas fiestas que protagonizan Dirk y sus compañeros de

infortunio, y de pronto —sobre todo en el tercer acto— nos contagian el vértigo y la paranoia que viven los mismos personajes después de una sobredosis de drogas o de un pico de depresión.

Boogie Nights está llena de escenas inolvidables. Algunas de mis favoritas son: la primera filmación que hace el protagonista; la fiesta en que Dirk conoce al equipo de Jack; la tragedia de la fiesta de Año Nuevo; la desafortunada venta de drogas, llegando al final.

Quizá porque su escenario es el incómodo universo de la pornografía, *Boogie Nights* nunca gozó del reconocimiento que se merece: aunque tuvo una buena repercusión en taquilla y excelentes críticas y nominaciones al Oscar, solamente ganó un Globo de Oro por la actuación de Burt Reynolds —quien irónicamente se había peleado con Anderson después del rodaje, y jamás volvió a trabajar con él.

Cube

El cubo

1997. Dirigida por Vincenzo Natali



Dibujó Gato Fernández

Antes de que *Saw* (James Wan, 2004) y sus infinitas secuelas se devoraran el mercado del *gore* en Hollywood, existió una película mucho más pequeña, que compartía algunos elementos en común con aquella saga. *Cube* combinaba la ciencia ficción con el existencialismo, la claustrofobia y el terror. Un grupo de personas, salidas vaya a saber de dónde, se ven atrapadas en un laberinto colosal —también salido vaya a saber de dónde—, configurado por varios cubos con trampas y mecanismos infernales.

Cube era la típica película de terror que te pasaban en la televisión de aire una vez concluido el horario de protección al menor. Debo admitir que, a mis diez años, me provocaba un miedo indescriptible —¡y encima la pasaban todo el tiempo!—: no van ni cinco minutos de película, y ya tenemos a un tipo fileteado en perfectas láminas por una especie de cortahuevos gigante. Hoy en

día me parece un comienzo excelente para una película que, a pesar de su presupuesto notoriamente bajo, no nos deja tomar aire ni un segundo.

Hay dos cosas que me encantan de esta película, y que no vi repetirse en otros films similares. En primer lugar, la simplicidad argumental. Cada cubo presenta un nuevo desafío que podría costarles la vida a los personajes, y existe un patrón del juego que podría salvarlos. A pesar de que la escenografía es siempre la misma, el cambio de color de cada cubo nos evoca distintas emociones como espectadores, y también afecta el comportamiento de los personajes. El director casi siempre elige planos en lentes angulares y cámara en mano para darle más entidad al espacio y generar sutiles distorciones en la fisonomía de los personajes, que poco a poco van cediendo a la locura. Y, en una tradición lyncheana, la banda sonora está compuesta en su mayoría por *drones* bien graves y ruidos metálicos: un elemento de sonido que hoy en día es requisito de toda película de terror, pero que a fines de los 90 era bastante innovador.

En segundo lugar —un guionista diría que esto es lo más importante—, el misterio. La película nos plantea un misterio y un conflicto principal: ¿cómo harán los personajes para salir del laberinto? Este es el misterio inicial que hace avanzar la historia, y que nos abre la puerta a miles de otras incógnitas. ¿Por qué están metidos ahí, quién los mandó? ¿Qué cerebro enfermo de toda enfermedad construyó semejante monstruosidad asesina, que ni el Franz Kafka de «En la colonia penitenciaria» podría haber soñado? La película invita a los espectadores a llenar esos huecos —espacios que de ninguna manera podemos tildar de «cabos sueltos»—, y esto la vuelve sumamente atractiva. ¿Por qué atacan los pájaros en *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963)? *No answer*. Hoy en día, en el afán de que el guión cierre por los cuatro costados —acaso para dar pie a varias secuelas—, un guionista de Hollywood probablemente le hubiera dado una identidad al villano detrás de este juego macabro. Un multimillonario multidiabólico, una empresa del gobierno o una mítica aberración lovecraftiana podrían haber creado el inconmensurable cubo; pero el problema es que cualquier explicación sería decepcionante, nos terminaría dejando con sabor a poco. Sin caer en ningún cliché, la película permite que los espectadores imaginemos el origen del mal que se aloja detrás de la última puerta. Lamentablemente este error de explicarlo todo se comete en las secuelas de la película —productos estéticamente innecesarios que, como era de esperarse, pasaron al olvido, con mucho de pena y nada de gloria.

Muy recomendable obra de culto en el mundo del terror, con su escasa duración de poco menos que noventa minutos *Cube* cuenta mucho más que varias de las largas películas de terror que se estrenan hoy en día.



Arlington Road

Intriga en la calle Arlington

1999. Dirigida por Mark Pellington

Protagonizado por Jeff Bridges, este thriller de 1999 nos cuenta la historia de un profesor universitario, experto en terrorismo y viudo de una agente del FBI, quien, después de salvar de un accidente al hijo de su vecino, comienza a sospechar que ese mismo vecino (Tim Robbins) esconde un secreto aterrador. Esta película nos muestra una gran faceta actoral de Bridges y tiene una estética muy similar a algunas películas de David Lynch —convenientemente, la música está compuesta por Angelo Badalamenti—, pero con algo de acción y suspenso «norteamericanos».

Esa secuencia inicial de Arlington Road ya nos prepara sin ningún filtro para lo que se viene: un niño desangrándose en medio de la calle suburbana más perfecta de Estados Unidos. El contraste horroroso y la ansiedad del protagonista que trata de salvar al niño es apenas el principio de la catarata de paranoia que está por venírsenos encima. Y después tenemos la secuencia de títulos, superpuesta a un vecindario totalmente trastornado y a los tópicos del sueño americano hechos trizas. El tema de la película es claro: el mal se esconde hasta en los rincones más familiares de nuestra intimidad. Es muy difícil ver esta película y no pensar en la idea que se tenía del terrorismo en Estados Unidos antes de del fatídico 9/11 —que sucedería dos años después del estreno de Intriga…—. Todo Occidente estaba mucho menos paranoico con ese tema, y la única amenaza que existía hasta entonces provenía de algún desquiciado, y dentro del país propio. Así que también es interesante ver Arlington Road y reflexionar —con tristeza— sobre la inocencia que había frente al terrorismo antes del atentado a las torres gemelas.

Arlington Road es un gran thriller, con un final horrendamente inesperado. Este final tan amargo le costó a la película algunas críticas: no

muchos pueden ver en ella la gran historia que es, ni disfrutar con sus secuencias de pura tensión —y a veces de horror—. En varios momentos, Arlington Road me hizo pensar en una película de Lynch, pero sin sus aspectos más surrealistas: el contraste entre el sueño americano y el terror en los suburbios, los personajes bien arreglados pero totalmente retorcidos, las secuencias casi de ensueño —el coreográfico tiroteo en la granja es de una tensión demencial—. Y hay algo que prevalece en este canto de amor al pesimismo, y que hinca en el alma del espectador inteligente. Y es la sensación —constante— de estar siendo espiado por otra persona. Por un enemigo.

El espinazo del diablo

2001. Dirigida por Guillermo del Toro

Después de dirigir *Blade* (2002), Guillermo del Toro se sumergió de lleno en el universo de Hollywood con *Hellboy* (2004) y la impresionante *El laberinto del fauno* (2007). Pero ya contaba en su filmografía con tres excelentes películas, que lamentablemente no mucha gente conoce. El enorme éxito que después tendría con títulos que marcaron su consagración como uno de los mejores directores de cine fantástico opacó sus tres primeras películas, más «independientes». *Entre Cronos* (1993), *Mimic* (1997) y *El espinazo del diablo* (2001), marco a la última como mi favorita, lejos.

Ambientada en la Guerra Civil Española, desde el bando republicano, nos cuenta la historia de un pequeño huérfano que descubre una espectral presencia en el «orfanato» donde fue a parar. El fantasma le irá revelando al chico secretos sobre el pasado de ese colegio devenido refugio, y de esta historia turbia nacerá la sed de venganza. En términos narrativos, la historia contiene elementos similares a los de *El laberinto del fauno*: un niño protagonista que sufre las peleas de los mayores, la guerra y la violencia como marco histórico. Y sobre todo la sutilmente amenazante presencia del monstruo, que, sin ser malvado, siempre inspira temor. Según el mismo Del Toro, *El espinazo del diablo* es como el hermano mayor de *El laberinto…*

Pero no sólo eso llama la atención. Esta película es para mí el decantado de un Guillermo del Toro que con este título termina de definir su identidad y su estilo como director. La primera escena parece una carta de amor al Hollywood de los años dorados: un traveling muy western nos plantea todo el conflicto mostrándonos al hombre armado que baja del auto —la escopeta de dos caños— y después al niño que se baja con una valija en la mano. Al mejor estilo de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), Del Toro ya nos pone en contexto mediante un simple movimiento de cámara. Después también tenemos la secuencia de títulos, con el recitado de nuestro Federico

Luppi —el poema «Qué es un fantasma» es de Del Toro—, un cortometraje en sí. Asimismo los planos de esta secuencia anticipan una fascinación del director con el agua como puente entre el mundo humano y el más allá, lo oculto: el mismo efecto conseguirá más de quince años después con el bellísimo inicio de *La forma del agua* (2017).

Toda la iconología y los efectos que constituyen *El espinazo del diablo* —los bebés enfrascados, el monstruo compuesto mitad por efectos prácticos y mitad en postproducción, las moscas y las babosas, las hadas envueltas en un marco de conflicto— son los cimientos de toda una carrera cinematográfica impulsada por la magnífica obsesión de lograr la obra de arte total.

The Others

Los otros

2001. Dirigida por Alejandro Amenábar



Dibujó Decur

Todos los que amamos el cine de terror actual sabemos muy bien que su fuente de inspiración narrativa y estética es el legendario film *El exorcista* (William Friedkin, 1973), que a su vez reactualizó los elípticos recursos del cine de terror clásico —recuerden, entre otras obras maestras, las películas del tándem Val Lewton - Jaques Tourneur—. Generar tensión a partir del silencio y los planos largos, los niños y lo infantil vueltos espeluznantes, el uso de los jump-scares: todo esto viene de una misma matriz. Hasta en los pósters de las nuevas películas de terror se advierte ese remozamiento que no altera lo esencial: la tipografía, los tonos más fríos y el contraste aparecen en todos los

afiches de *Sinister* (Scott Derrickson, 2012), *El conjuro* (James Wan, 2013) y *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014). Pero hay una película que consolidó esta tendencia estética en el cine de terror estadounidense. Hablo de *The Others*, de Alejandro Amenábar.

The Others nos cuenta la historia de una madre (Nicole Kidman) que debe cuidar a sus dos hijos de una extraña enfermedad. Las criaturas sufren de una fuerte aversión a la luz del sol, y por lo tanto deben permanecer adentro de la mansión en que viven, y en total oscuridad. Si esta premisa no es suficiente para inquietarnos de entrada, agreguémosle que Nicole Kidman contrata a dos caseros ancianos y misteriosos para que la ayuden con las tareas del hogar.

Esta película se estrenó cuando yo tenía apenas diez años. En aquella época huía de las películas de terror, y jamás lograrían convencerme de ir al cine a verla. En realidad, lo mío no era miedo al terror en sí, sino a la violencia: ver cuerpos mutilados y personas delirando entre inauditos dolores me causaba una ansiedad irremediable, al punto de que casi me desmayaba si veía imágenes tan gráficas —quién me iba a decir que años después quedaría completamente inmune a este seudopoder del *gore*, y que incluso en algunas películas lo encontraría gracioso—. Pero en fin, mis padres fueron a ver *Los otros* —seguramente me invitaron y yo me negué, como buen Abanderado de los Cagones—, y salieron maravillados del cine. Me dijeron que cuando la lanzaran en VHS debía verla, ya que no tenía nada de sangre ni mutilaciones ni nada. Años después, unos amigos míos la alquilaron en una fiesta del colegio, y la vimos todos juntos. La película me venía encantando: tenía una estética que me daba miedo, pero nada de violencia explícita como para impresionarme. Llegamos a la escena del piano, y la tensión fluía cada vez más entre mis amigos. Parecía que toda mi clase del colegio acudía a un ritual mágico que se daba entre el sofá inmenso de aquella casa y el novedoso televisor de pantalla plana comprado por los padres del anfitrión. Pero cuando llegamos al pico de tensión en esa escena del piano, sonó el timbre…, y fui excluido del ritual. Mientras cruzábamos la oscura autopista, le conté a mi mamá sobre la película que estaba viendo, y enseguida me recordó que ya me la había recomendado ella. Y me preguntó si quería alquilar el video para terminar de verla y enterarme. No sabía que al aceptar esa propuesta me estaba condenando a sufrir una de las experiencias más terroríficas de mi niñez.

Me senté a ver *The Others* completa, pues, ante la pantalla no tan novedosa de tubo que teníamos en casa. Nunca imaginé el miedo —y quizás el trauma— que sufriría: ¡chicos de mi edad escondiéndose en un armario, y

una anciana decrépita descubriéndolos! De sólo pensar en esa escena ya me corre un escalofrío por la espalda. Pero es un escalofrío nostálgico, porque esa noche descubrí la adrenalina verdadera del terror. Al final la película me encantó, al entender que no trataba de impresionar a la gente con una imagen horrible o con una escena de violencia. Trataba —¡y cómo lo logró conmigo!— de generar un verdadero horror en el espectador, a través de la imagen sutil y el montaje elíptico.

Con esta película, Amenábar —a pesar de que no se lo apreció en su momento— plantó las bases para hacer cine de terror en la actualidad. Darle tiempo a los planos a través del montaje, aprovechar la estética y la oscuridad y mantener al espectador en suspenso constantemente son reglas innegables que todo director de películas de terror debe cumplir. Escenas como la del piano, o la inolvidable mano artrítica jugando con la marioneta, hoy en día sirven como plantillas para un nuevo cine de terror estadounidense. Un cine de terror más elevado y que trata de cavar en los miedos más profundos de la audiencia, sin conformarse con la superficialidad del *gore* adocenado, que sólo pretende darnos impresión o asquito.

Ocean's Eleven

La gran estafa

2001. Dirigida por Steven Soderbergh



Dibujó Angel Mosquito

Cualquiera que haya vivido los 2000 conoce bien esta película, en la que una banda de ladrones decide robar uno de los casinos con mejor seguridad de todo Las Vegas. Cuando la vi por primera vez, no me di cuenta, pero algo en el fondo de mi cerebro sí lo notó: estaba ante un trabajo con verdadera impronta de director. Una pantalla partida, una elección musical, un traveling por el casino; *Ocean's Eleven* funciona de manera genial como remake de la película que se hizo en los años 60 con Frank Sinatra. En mi opinión, la versión de Soderbergh supera ampliamente a la original, con un giro de dirección mucho más veloz y actual: no para un segundo entre la multiplicidad de personajes, el montaje acelerado, los cambios veloces de escenas y algún que otro *flashback*.

Y de aquella primera vez me acuerdo perfectamente cómo me llamó la atención el plano inicial de George Clooney, uno de los galanes de

Hollywood más conocidos —tan conocido que hasta yo, siendo un pendejito, sabía quién era—, vistiendo un uniforme de convicto y con una barba de algunos meses. Era de lo más chocante ver a un actor de ese calibre protagonizar esta película… ¡como delincuente!: el rol extraño en una estrella triple A de Hollywood nos anuncia una idea actoral distinta. Y el interrogatorio a Clooney, que no es un plano y contraplano, sino un plano fijo del protagonista y una voz en off, nos marca a un director interesado no sólo en el encuadre, sino también en el fuera de campo. Concepto que será explorado a lo largo de toda la película, porque lo principal —¡atentos al giro argumental en el desenlace!— gira alrededor de aquello que no vimos. Obviamente, a mis once o doce años no conocía todos estos conceptos, pero inevitablemente mi cerebro los fue digiriendo, y así convirtió a *La gran estafa* en una de mis películas favoritas de mi preadolescencia.

Ocean's Eleven fue un enorme éxito en su estreno, pero me parece que la popularidad y la cantidad de estrellas hizo que este film no fuera suficientemente valorado por la crítica, cuando en realidad es una de las mejores películas de ese año.



Y tu mamá también

2001. Dirigida por Alfonso Cuarón

Y llegamos a *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón. Un *road movie* bien simple, alejado de toda convención de Hollywood, con actores no muy conocidos —que se convertirían en estrellas— y una cinematografía osada y casi documental, de la mano de Emmanuel Lubezki, quien años más tarde se convertiría en *el* director de fotografía del cine mexicano.

Y tu mamá también nos cuenta la historia de dos adolescentes —Gael García Bernal y Diego Luna— que viajan a la playa con una mujer adulta (Maribel Verdú), personaje equilibrante que servirá de catalizador para la búsqueda: como en toda novela de viaje y *road movie*, el camino iniciático que deben atravesar los chicos provoca en ellos un crecimiento, una maduración.

La película está estructurada en varios planos secuencia, en los que la cámara sigue a los personajes, pero a la vez explora el entorno. Cuarón nos muestra al mismo tiempo dos realidades: por un lado, la historia de los personajes adolescentes y su inocencia sexual, y por el otro la crudeza de un México violento. Y si bien algunos planos pueden resultar chocantes para el espectador medio —el muerto en la calle por el accidente, la policía arrestando a los granjeros, los militares revisando dos autos en medio de la carretera—, los protagonistas ignoran estos «detalles»: forman parte de su día a día; este contraste entre la aventura juvenil y el contexto social está tan bien planteado que ni siquiera hace falta que un personaje lo mencione. Y mientras la narración en off ayuda a profundizar algunos temas, nunca se vuelve molesta ni demasiado expositiva —consejo: cuando filmen una película con voz en off, traten de que esa voz no diga lo mismo que dicen las imágenes por sí solas.

Dos de los aspectos que más resaltan de esta película son el trabajo de cámara y la dirección actoral. Hay momentos en los que debí volver atrás para

rever una escena y comprobar que los actores hicieron demasiadas cosas en un solo plano. Probablemente el más impresionante de estos ejemplos sea una de las escenas finales, donde los tres protagonistas van embriagándose de a poco en el bar, buscan más tragos, ponen una canción y terminan besándose en la boca y bailando. Esta escena fue una de las más mencionadas y apreciadas, tanto por críticos como por gente del mundo del cine. Pero hay otra escena que a mí me encanta y que siempre trato de imaginarme cómo fue filmada: estoy hablando del diálogo sobre el «Manifiesto Charolastra» —ideolecto de los dos amigos, que equivaldría al *dude* de los yanquis, y al *tipazo* de los argentinos—. Transcurre en el auto de los protagonistas, bajo un atardecer impresionante, mientras recorren una ruta de México, y está grabado desde el exterior. Y todo en un plano, cruzando las curvas de la carretera y esquivando una motocicleta y un camión que evidentemente están fuera del plan coreográfico. No sé por qué me imagino —o idealizo— a Lubezki y Cuarón como dos grandes aventureros, subidos en vaya a saber qué vehículo y alentando a los actores a que sigan actuando la escena pase lo que pase. Imagino al conductor de ese vehículo, preocupado por que los otros autos no se los lleven puestos o le rompan la cámara a Lubezki —quien seguramente en más de una oportunidad se habrá asomado demasiado para lograr el mejor ángulo—, o que el *flare* del sol pegue en el lado justo del lente. Quizás estoy haciéndome una idea demasiado romántica y heroica de la filmación, pero no hay dudas de que cada plano de *Y tu mamá también* transmite una vida y un desparpajo que sólo un director muy osado podría realizar.

La ciénaga

2001. Dirigida por Lucrecia Martel



Dibujó Clara Lagos

Se podría escribir un libro completo sobre la opera prima de Lucrecia Martel, *La ciénaga*. Esta película protagonizada por Mercedes Morán y Graciela Borges nos muestra la vida de dos familias que se reúnen en una casa de campo en Salta. A medida que la historia avanza, nos vamos enterando de distintos conflictos que se dan entre los personajes: las diferencias entre clases sociales, el despertar sexual de las hijas, el miedo de los adultos a volverse viejos y a la decadencia en general.

La ciénaga es una película que se debe ver más de una vez. El desarrollo de esos conflictos que se generan entre los personajes es casi subliminal, y se esconde en el fuera de campo o en una narrativa minimalista. Cuando nos ponemos a indagar en cada detalle del guión, descubrimos la enorme riqueza de cada una de las escenas. El principio con los viejos arrastrando las sillas es igual al final, con las dos chicas, insinuando que la historia de la familia se

repite. Los acercamientos casi seductores de Momi a su empleada Isabel, o la relación entre Mercedes —la ex amante Gregorio, y ahora novia de José— y Mecha nunca se terminan de explicitar, pero se van sugiriendo de a poco: estamos frente a un complicado grupo de familia, y bastante endogámico por cierto. A diferencia de la mayoría de las películas que más se disfrutan, *La ciénaga* no tiene una trama principal que se va desarrollando, sino varios conflictos sutiles que nos exponen la situación de cada uno de los protagonistas.

La ambientación de esta película es uno de sus puntos más fuertes: la humedad constante y la lluvia en la finca generan un clima de malestar y agonía. Como sucede en toda película de Lucrecia Martel, el sonido es una de las piezas más importantes de la narración. Yo incluiría *La ciénaga* en el plan de estudios de cualquier facultad de cine, como ejemplo de mezcla de sonido. Desde el principio los encuadres son completamente extraños, pero el sonido es bien específico: los hielos golpeando el vaso de vino, las sillas arrastrándose, la lluvia que se acerca desde las montañas y los disparos de los chicos en el pantano. Este trabajo tan meticuloso en la mezcla de sonido no se ve en muchas películas argentinas, y es realmente destacable durante todo el film. Martel siempre dijo que el sonido es una de las piezas menos valoradas del cine, y en todas sus películas nos demostró hasta qué punto se pueden aprovechar todos los elementos sonoros para generar climas y narración.

Los críticos alabaron el estilo con que Martel abordó varios conflictos sociales, además de su narrativa chejoviana. Si bien la película no fue popular, sí funcionó en festivales de cine, clases o seminarios. *La ciénaga* es considerada por muchos como una obra maestra del cine argentino, y marca el inicio de la carrera de una de las mejores directoras de cine nacional contemporáneo.



Un oso rojo

2002. Dirigida por Israel Adrián Caetano

Tercera película de ficción escrita y dirigida por Israel Adrián Caetano, *Un oso rojo* es uno de mis films argentinos favoritos, y no me canso de recomendarlo en videos y ciclos de cine. Protagonizada por Julio Chávez y Soledad Villamil, este policial nos cuenta la complicada vida familiar de «El Oso» (Chávez), un ex convicto que después de salir de la cárcel busca rehacer su vida y volver con su esposa y su hija. No le será nada fácil: su ex mujer (Villamil) está saliendo con otro hombre (un avasallante Luis Machín), y no quiere que El Oso pase con la hija ni un solo segundo.

Después de las gozosamente ásperas *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, este es el primer film de Caetano que «estiliza» un poco la vida en el barrio, los personajes y la violencia. El policial está mucho más instalado, el elenco principal de la película brilla en actores consagrados, la fotografía se ve mucho más cuidada, y el guión es más tradicional en su construcción y en sus arcos narrativos. Un tanto distanciado de sus primeras obras, para mí logra crear un balance perfecto entre una especie de neorrealismo argentino —que también está presente en las primeras películas de Pablo Trapero, por ejemplo — y un cine de narrativa más clásica o de género. El estilo del director no deja de estar presente: hay humor negro, personajes marginados, un montaje frenético y un gran trabajo sobre la violencia.

Un oso rojo se plantea a sí misma como una resignificación del western: una ciudad con una ley agresiva, el bar donde se juntan los maleantes, los tiroteos policiales —con el consabido pañuelo que usan los ladrones para ejecutar los robos—. Todo el conflicto que nos plantea la película culmina en una impresionante secuencia final que combina en montaje paralelo la vida hogareña que le gustaría tener al Oso, yendo al acto de su hija y compartiendo la experiencia con su exmujer, y la violenta vida delictiva de la que Julio Chávez no puede escaparse. Gran película que consagra a un gran director.

Spider-Man

El Hombre Araña

2002. Dirigida por Sam Raimi



Dibujó Brian Janchez

Junto con *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *Spider-Man*, de Sam Raimi, fue una de las películas que inició la locura por el cine de superhéroes. Es una lástima que posteriores films de este tipo no aprovecharon casi nada del estilo humano que se le impone al espectador en *Spider-Man*.

Peter Parker (Tobey Maguire) consigue sus poderes arácnidos y se enfrenta a uno de los villanos más icónicos y amenazantes de la saga: Norman Osborn —alias El Duende Verde (Willem Dafoe). Para contar esta historia de sencillota apariencia, *Spider-Man* pone en juego colores brillantes que recuerdan la época dorada de los cómics, un villano imponente e inolvidable y una visión autoral del director, que no parece prefabricada por los ejecutivos del estudio —y por eso no resulta monótona—. Y a pesar de que muchos la critican como una simple película de entretenimiento para niños de todas las

edades, Sam Raimi le dio varios toques que la vuelven muy interesante y digna de análisis. En principio, la importancia que se le da a la ciudad de Nueva York como locación: no hay un plano en que no se glorifique a esta metrópolis de la misma manera que lo hacían los cómics. Uno de los aspectos de las historietas del Hombre Araña que Raimi mejor adaptó es la identidad de este cómic: la ciudad, los personajes, el ritmo y el tono. Todos estos aspectos desbordan el estilo de historieta de Marvel, incluso más que las películas que hoy en día realiza la compañía. Hasta los momentos más inocentes de *Spider-Man* —el montaje de Peter diseñándose el traje para luchar, las situaciones púdicamente incómodas con Mary Jane (Kirsten Dunst)— le dan a este film un alma, una visión y una vida que pocas películas de superhéroes en las últimas dos décadas —excepto *Spider-Man 2* (2004), valga la redundancia— lograron imitar. De vez en cuando, los productores de Marvel Studios deberían darse una vuelta por esta película.

Aun tomando en cuenta que la técnica evolucionó en estos quince años, ninguna otra versión de *Spider-Man* logra transmitirnos el vértigo que esta película nos da al panear por los edificios y las torres de Manhattan —la escena de las Torres Gemelas debió eliminarse, por obvias razones—. Y esto no sólo nos da una idea de lo increíblemente bien enfocada que está la dirección del film, sino que también, como simples espectadores, nos sirve para identificarnos con el protagonista: al igual que nosotros, también Peter Parker siente miedo antes de lanzarse de un quinto piso. Su heroísmo, tal como lo dice el tío Ben (Cliff Robertson), no se apoya en los poderes que maneja, sino en su humildad y en sus ganas de ayudar a la gente. Eso lo acerca mucho más a la audiencia y lo convierte en un personaje entrañable.

Entre otros detalles que hacen inolvidable a esta película se cuenta el trabajo musical del gran Danny Elfman, a quien posiblemente contrataron por su experiencia con la saga de *Batman* en la década del 90. Elfman nos dio con su composición un *leitmotiv* del héroe que hoy lamentablemente es reemplazado por composiciones más genéricas. La épica música de Elfman funciona en perfecto balance con escenas inolvidables como la de Norman Osborn frente al ontológico espejo, las escenas de *Spider-Man* balanceándose por la ciudad o el beso bajo la lluvia con Mary Jane.

Spider-Man y su secuela *Spider-Man 2* funcionan muy bien como películas, y también como adaptaciones del cómic. Y a pesar del enorme éxito en taquilla, los businessmen despreciaron su visión artística, para empecinarse en el tratamiento corporativo y comercial. Al igual que otros pocos títulos del género, *Spider-Man* nos demuestra la importancia de trabajar con un buen

director que le dé una identidad al film y a sus personajes. Aún podemos ver algunas huellas del legado que dejó Raimi en films como *Guardianes de la galaxia* (James Gunn, 2014), *X-Men: Primera generación* (Matthew Vaughn, 2011) o *Ant-Man* (Peyton Reed, 2015). Estas fueron películas a las que los estudios en general no les tenían mucha fe, pero paradójicamente terminaron dejándolas en manos de buenos directores en lugar de que de ellas se encargaran ejecutivos y *focus groups*, cuya única meta son los números de la taquilla.

Salinui chueok

Memories of Murder

Memorias de un asesino

2003. Dirigida por Bong Joon-ho

Memories of Murder, de Bong Joon-ho, fue una de las primeras películas coreanas que vi en mi vida. La vi incluso antes de conocer la famosa *Oldboy* (Park Chan-wook, 2003). Era el primer año que cursaba en la facultad, y tenía muchas ganas de escribir un ensayo sobre el policial negro moderno. En verano, y lejos de los finales, me puse a investigar el tema hasta que di con esta película de un entonces no tan conocido director surcoreano. *Memories of Murder* nos cuenta la investigación que llevan a cabo dos detectives durante los años ochenta, y se basa en un caso real en el que varias mujeres fueron encontradas violadas y asesinadas. Estos hechos de sangre ocurrieron en Corea del Sur, y marcaron la aparición del primer asesino en serie del país.

Memories of Murder es en esencia un thriller con una historia bastante directa y personajes que van acordes al género en su forma más occidental. No obstante, Bong Joon-ho propone innovaciones estilísticas y narrativas, al priorizar los planos largos y los encuadres con varias acciones simultáneas. El director no busca armar una puesta en escena compleja y retorcida, sino todo lo contrario: acompaña con ella la narración, le impone un tempo. El plano secuencia del principio nos muestra la dificultad que tienen personaje, autor y público para recrear una escena del crimen y acercarse a la resolución. Cada paso que dan los personajes en ese campo es una huella más en la tierra: la escena del crimen se enrarece, metafórica y literalmente, y así se sumará una capa más de misterio, que nos alejará del verdadero asesino. Toda la película gira alrededor de esta problemática, que también cuestiona el juicio de las personas frente a actos tan atroces. Los detectives, por más estilizados que

estén, siguen siendo personas normales, con sus vicios y errores. *Memories of Murder* nos presenta un montón de culpables, pero ningún asesino. Un desfile de pervertidos, violentos, corruptos y desquiciados, y los policías —que deberían ser los héroes— no escapan de ese catálogo. Al final nadie pudo defender la moral, los valores y aquello que está bien: el mal existe, y logra esconderse sigilosamente entre los entresijos de la sociedad, sobreviviendo incluso treinta años después de los asesinatos.

Tokyo Goddofazazu

Tokyo Godfathers

Héroes al rescate

2003. Dirigida por Satoshi Kon

Este anime del increíble y ya fallecido Satoshi Kon (lamentablemente, murió con sólo cuarenta y seis años) está a la altura de los grandes clásicos navideños como *It's a Wonderful Life* (*Qué bello es vivir*, Frank Capra, 1946) y *Miracle on 34th Street* (*Milagro en la calle 34*, George Seaton, 1947). Cuenta la historia de tres vagabundos que encuentran un bebé abandonado, justo en la noche de Navidad, y pasan el resto de sus horas buscando a los padres de ese niño. A medida que la historia va avanzando, vamos conociendo mejor a los vagabundos, su vida antes de la calle y cómo terminaron en la ruina.

El guión de la película descuella en cuanto al desarrollo de los personajes: en menos de dos horas, Satoshi Kon logra encariñarnos con tres sabandijas que, a primera vista, podrían hasta resultarnos desagradables. De todas las películas de anime que vi en los últimos años, *Tokyo Godfathers* es una de las pocas que retrata la vida en la capital de Japón de una manera más bien realista, con las diferentes y muy marcadas clases sociales y con los problemas que podemos ver en cualquier centro urbano. Todo esto se combina en un color bastante más sobrio que el habitual en una película de animación japonesa: predominan los grises, los marrones y los amarillos. El uso del color durante todo el film parece haber sido buscado con el propósito de establecer un contraste entre la Tokio monótona en donde sobreviven los personajes y los momentos mágicos que se van dando a lo largo de la trama. Uno de los planos que más aprovechan este contraste con el color ocurre bien al final, cuando se da un verdadero milagro navideño al mismo tiempo que

empieza a salir el sol: los colores se ven mucho más vivos y gloriosos, y el sonido desaparece.

El azar está presente en toda *Tokyo Godfathers,* funcionando como el motor que impulsa a los protagonistas: el padre policía de la chica, el hombre que se quedó atascado entre la nieve y el auto, los números de la lotería, la hija enfermera. Satoshi Kon logró crear un universo cruzado de serendipias, milagros navideños que en sus manos se vuelven totalmente verosímiles.

A pesar de que muchos la consideran una obra maestra del cine de animación, *Tokyo Godfathers* no tuvo el éxito que se merecía: ganó un par de festivales, y después de su estreno en Japón y en el mundo recuperó apenas un tercio de los dos millones y medio de dólares que costó.

Toki o kakeru shôjo

The Girl Who Leapt Through Time

La chica que saltaba a través del tiempo

2006. Dirigida por Mamoru Hosoda

Si no conocen al director Mamoru Hosoda, *La chica que saltaba a través del tiempo* es una gran película para iniciarse en su filmografía. En esta comedia adolescente, Makoto, una estudiante de secundaria, descubre que puede viajar en el tiempo. Al principio no entiende bien de dónde le vino este poder, y lo usa solamente para resolver asuntos cotidianos, tales como mejorar sus exámenes o quedarse hasta tarde durmiendo. Pero, a medida que avanza la historia, descubre que con ese poder también puede cambiar las vidas de otras personas.

Como muchas otras películas de animación japonesa, *La chica que saltaba a través del tiempo* se destaca por desplegar un arte fantástico, especialmente en los decorados, que no van a ver en ninguna obra occidental. Los tiempos que se toma el director para narrar, los planos en la escuela y los distintos interiores…, toda la «fotografía» de esta película está enormemente desarrollada; pero a la vez transmite una calma que nos la hace ver como algo simple y familiar. Algunos de mis planos favoritos son los de la casa de Makoto y el misterioso cuarto de ciencias, y los de los atardeceres cerca del río, con un fondo de tentaculares carreteras de ciudad: la dicotomía entre naturaleza y ciudad suele ser un tema recurrente en el cine japonés.

Más allá de la increíble dirección artística, una de las cosas que más me gusta de *The Girl Who Leapt Through Time* es cómo Hosoda logra subordinar el género de ciencia ficción a una historia sencilla de adolescentes en proceso de maduración —extraña cruza que en manos de un mal narrador podría degradarse en una trama complicada y «vanguardista»—. La protagonista

evoluciona en un arco dramático emocionante durante toda la película, y los viajes en el tiempo son sólo una excusa muy creativa para desarrollar una gran historia de *coming of age*, de iniciación. Es muy difícil que no nos identifiquemos con Makoto y sus preocupaciones: cuando ella llora, la audiencia también se emociona.

Es increíble que una película tan buena como esta haya tenido un estreno tan chico en Japón. Originalmente sólo se proyectó en algunas salas, y casi no hubo campañas de distribución. De no ser por el boca en boca y por lo bien que le fue en festivales, *La chica que saltaba a través del tiempo* quizá ni siquiera hubiera tenido un estreno en Occidente. Si les gusta el anime y quieren volver a los momentos más simples y emocionantes de la adolescencia, este es un film que definitivamente tienen que ver.

Zodiac

Zodíaco

2008. Dirigida por David Fincher



Dibujó Decur

En fallo dividido, *Zodiac* es para muchos la mejor película de David Fincher, y para otros muchos es la peor. Luego de la no muy memorable *La habitación del pánico* (2002), Fincher pasó más de cinco años sin traernos ninguna película nueva. Pero en 2008 volvió a la silla del director con *Zodiac*, un thriller basado en el caso real de un asesino en serie que acosó a sus víctimas y hostigó a la prensa y a la Policía durante años sin ser descubierto jamás.

A diferencia de las películas anteriores de Fincher, *Zodiac* se centra más en la narrativa que en lo visual. Ya no tenemos un montaje retorcido como el de *El club de la pelea* (1999), o planos largos por una casa como en *La habitación del pánico*. Esta película se asemeja un poco más a *Se7en*

(*Pecados capitales*, 1995), por el género y por su dirección más clásica. Para mí, *Zodiac* marcó un cambio de mentalidad en el director, vuelco que se vio reflejado en sus siguientes películas: ahora los efectos especiales se convierten en algo mucho más sutil, y toda la puesta en escena está subordinada a los personajes y a la historia.

En referencia a eso, les sorprendería pensar que *Zodiac* cuenta con muchísimos efectos visuales: la colorización digital, la computadorizada sangre de las víctimas, el *timelapse* de la construcción o los planos cenitales del taxi. Pero todos estos trucos y efectos son muy sutiles, y no están puestos para sorprendernos —de hecho, ni siquiera están hechos para que nos demos cuenta—. Todo está ahí para que nos metamos cada vez más en la historia. Y este uso de la postproducción digital como detalle imperceptible lo volvió a utilizar Fincher en todos sus siguientes proyectos —vean *El curioso caso de Benjamin Button* (2008), *Red social* (2010), *La chica del dragón tatuado* (2011)—. Cualquier aspirante a artista de *VFX*, debería estudiar *Zodiac*, y sobre todo su «detrás de escena»: quedará así convencido de que sus herramientas están en función del relato, y no al revés.

Dejando de lado este detalle técnico, *Zodiac* es uno de los pocos thrillers que logra mantenerte pegado al asiento durante sus casi tres horas de duración. La narración estereoscópica que tiene la película, la riqueza de los personajes en el guión y el montaje clásico pero a la vez moderno hacen de *Zodiac* una muestra ejemplar del policial contemporáneo. En esta película, Fincher homenajea a ***La conversación*** (Francis Ford Coppola, 1974), uno de mis films favoritos: la música de *Zodiac* es de David Shire, el mismo compositor de la gran película de Coppola. En la partitura destellan varias alusiones a *La conversación* y al policial clásico americano, pero también se vislumbran algunos toques más modernos.

Hay varias escenas de *Zodiac* que podrían usarse como material de estudio. Una de mis favoritas es la del sótano, cuando el protagonista descubre una pista que podría costarle la vida. En esa escena, el montaje lento, la actuación de Jake Gyllenhaal, que debe disimular y huir cuanto antes de la casa del presunto asesino —o su encubridor—, y el uso narrativo de la iluminación se combinan para darnos cinco minutos de tensión pura. Las escenas en que el asesino mata a sus víctimas también son muy interesantes por el contraste entre situaciones de *sueño americano* —invariablemente las víctimas son parejas jóvenes, bien vestidas y enamoradas— y la morbosidad del asesinato en sí. Creo que la del lago es el mejor ejemplo: toda la violencia

más brutal que nos imaginemos transcurre en un clima de muchísima paz, en un paraíso soñado.

Lamentablemente, *Zodiac* no fue un éxito en taquilla: apenas logró recuperar su presupuesto inicial. A pesar de obtener buenas críticas, no recibió ninguna nominación al Oscar. En opinión de Fincher, hubo un error de marketing con esta película: era demasiado *slasher* para las audiencias que esperaban una película artística, pero al mismo tiempo resultaba demasiado elevada para promocionarla entre audiencias adolescentes. *Zodiac* quizá nunca llegue a ser lo que fue *Se7en* o *Fight Club,* pero vale la pena verla más de una vez.

Eden Lake

2008. Dirigida por James Watkins



Dibujó Clara Lagos

Unos años antes de convertirse en megaestrella, Michael Fassbender protagonizó junto a Kelly Reilly un thriller terrorífico que pasó inadvertido en su estreno comercial argentino. *Eden Lake* es una película dirigida por el inglés James Watkins —también director de *La dama de negro* (2012)—, sobre una pareja que se va de vacaciones a un lago en medio del bosque. Su tiempo de paz y relajación no durará mucho: deberán compartir el lago con un grupo de adolescentes irrespetuosos y violentos. A partir de este conflicto, la película se convierte en una brutal cacería por el bosque, que no te deja respirar ni un segundo.

Me encanta cómo este film parte de un problema tan cotidiano como encontrarse con unos molestos en la playa, para trepar a inimaginables niveles de sadismo. Los actores adolescentes logran una performance tan irritante que uno no puede más que identificarse con la pareja: te corre un odio en la sangre tan fuerte por esos pendejos de mierda que hasta deseás que los protagonistas consigan vengarse en lugar de tan sólo salir con vida del bosque.

Eden Lake trabaja muy bien el tema de la locación y el tiempo. El bosque está exprimido hasta su última ramita, y el gradual paso de un tono cálido —cuando los personajes están en la playa— a un azul de lo más frío, llegando al final, nos ayuda a meternos cada vez más en el infierno que nos plantea la trama. Por otro lado, el trabajo de la luz es funcional al horror: por más que no haya un reloj indicándonos la hora, la caída del sol, y las sombras que se van proyectando entre los árboles, nos advierten una inevitable noche de tinieblas. Como espectadores ya vimos lo terrible y laberíntico que es el bosque durante el día, ¡y por eso no queremos que llegue la noche nunca! El director hizo un gran trabajo a la hora de montar distintos matices de atardeceres para acrecentar esta tensión. Entre las tomas aéreas y los distintos *inserts*, parece que la tan temida oscuridad va a llegar en cualquier momento…, pero a la vez no llega.

Eden Lake propone un trabajo de *slasher* similar al que fundamenta películas como *Deliverance* (John Boorman, 1973): los verdaderos monstruos son la naturaleza y los salvajes, que torturan a los protagonistas hasta poco menos que desangrarlos de locura. El final de esta película es medio como un *punch line* de humor negro: si los adolescentes eran unas fieras perversas, imagínense lo hijos de mil putas que serán los padres. Es un buen final, muy efectivo; pero una minoría «selecta» se lo tomó demasiado a pecho: según estos redentores, el final muestra un desprecio del director hacia las clases sociales más bajas de Inglaterra. Conclusión: la película «*no es buena*». Una apreciación tan básica como decir que, porque el villano de *Jackie Brown* es negro, la película refuerza los estereotipos racistas de Estados Unidos. Invención completamente idiota, propia de una crítica de cine contemporánea y virulenta —casi una marca registrada—, a la que no le interesa tanto pensar el cine como rebuznar absurdas bajadas de líneas y declamaciones personales.

Sea como fuese, *Eden Lake* es un gran film, pero no tuvo muy buena repercusión. Apenas logró recuperar los costos, y con casi diez años desde su estreno no gozó del reconocimiento que en mi opinión se merece. Muchos fanáticos del cine de terror conocen y adoran esta película, y creo que a muchas audiencias que no están tan metidas en el mundo del horror también

les puede llegar a gustar muchísimo, al menos como un viaje cinematográfico de pura adrenalina.

Låt den rätte komma in

Let the Right One In

Criatura de la noche

2008. Dirigida por Tomas Alfredson



Dibujó Ángel Mosquito

Del mismo director sueco de *Tinker Tailor Soldier Spy* (*El topo,* 2011), *Let the Right One In* es un drama de horror, amor y venganza. La historia principal gira alrededor de Oskar, un niño que sufre bullying en el colegio, tortura psicológica a la que su familia no le presta mucha atención. En este contexto apto para que cuaje la tragedia, Oskar conoce a Eli, la vecinita de al lado. La chica tiene un comportamiento algo extraño, y Oskar se va fascinando con ella hasta caer rendido de amor.

Esta no es una típica película de terror sobrenatural: no tiene sustos, ni muchas escenas de violencia explícita. Sin embargo, con lo poco que nos

muestra ya es más que suficiente para que se nos ponga la piel de gallina. Es difícil combinar el género de terror con un drama o con el romance: cualquiera pensaría que son dos polos opuestos. Sin embargo, como sucede con algunas películas —como por ejemplo *Spring* (Justin Benson, 2014)—, *Let the Right One In* nos demuestra que se puede lograr el balance perfecto. Es una película fría, desaturada e intimista, siempre dispuesta a prepararnos para algo terrible. El director usa los travelings y el diseño sonoro para revelarnos espacios o personajes y para manejar la tensión en las escenas. Si bien el diseño de sonido tiene un tono realista, muchos ruidos —desde sutilezas como las respiraciones y el movimiento de la ropa, hasta sonidos más puntuales como los producidos durante los ataques de Eli a sus víctimas — resaltan más de lo normal, y sin que nos demos cuenta consiguen meternos mejor en la película.

Hay muchas escenas memorables en esta historia de amor tan poco convencional: el ataque de los gatos a la mujer, el intento fallido de asesinato en el vestuario, la mujer que arde en el hospital; todas estas son grandes escenas. Pero lejos la que más nos va a quedar grabada en la mente es la del final en la pileta. Una escena que combina a la perfección el ritmo del montaje con los tiempos de cada plano y la violencia más aterradora. Todo esto, con un diseño sonoro —recuerden la toma subacuática— que nos hace sentir tan ahogados como el protagonista. Esta compleja escena perfectamente podría ser un cortometraje, excelente en sí mismo.

A pesar de que este film recibió buenas críticas y tuvo un éxito moderado en taquilla, quedó bastante opacada por el desastre de remake que le hicieron en 2010: aquella *aberratio mentalis* titulada *Let Me In*. Si vieron esa porquería y quedaron decepcionados, no duden en compararla con la original: las distancias entre el desarrollo de personajes y la dirección de cada escena, en una y en otra película, son siderales.



Martyrs

2008. Dirigida por Pascal Laugier



Dibujó Gato Fernández

Si de películas turbias se trata, *Martyrs* se lleva todos los premios. Catalogada como una de las películas más violentas de la historia, es muy difícil verla sin pausar para retorcerse de la impresión por un buen rato.

Martyrs nos cuenta la historia de Lucie, una chica cuya infancia significó el infierno en la tierra: fue secuestrada por una suerte de secta y sometida a las peores torturas imaginables. Logra escapar de su captura, y es llevada a un hospital psiquiátrico. Reincorporada a la sociedad después de un tratamiento atravesado de conflictos, ahora Lucie es una adulta y busca vengarse de la familia que la capturó. Pero, lejos de conseguir su venganza, la protagonista entrará en un infierno mucho peor del que se imaginaba.

La verdad, no me considero un gran fan de las películas que son puro *gore*. Jamás las puedo ver completas en el cine sin que se me revuelva el

estómago —por más que conozca al detalle cómo está trucado cada *FX* de maquillaje—, y siempre que termino de verlas me queda como un vacío en la historia: como que la película no me termina de contar nada. Me ocurre con *Human Centipede* (Tom Six, 2009), o con *A Serbian Film* (Srdjan Spasojevic, 2010): las dos, acaso involuntariamente, funcionan mejor como comedias negras que como películas de terror. Pero también me sucede con obras más «consagradas», como *Ichi the Killer* (Takashi Miike, 2001) o *Frontier(s)* (Xavier Gens, 2007). Incluso me pasa lo mismo con algunas que no son de terror, pero que buscan shockear al espectador, como *Enter the Void* (Gaspar Noé, 2009). Son películas que quizás en lo estético resultan muy interesantes, pero que muchas veces subordinan la historia a la violencia más atroz. Si les interesa investigar en ese asunto, ahí tienen un movimiento llamado Nuevo Extremismo Francés, que explora este tipo de películas y narraciones bien *gore* y bien de explotación.

Pero *Martyrs*, a pesar de ser uno de los exponentes de este movimiento, me parece una película distinta. *Martyrs* habla de muchas cosas en su historia: el estrés postraumático, el pánico del ser humano, la dificultad para enfrentar nuestros terrores y el miedo al ser ajeno. El miedo al *otro*, en términos hegelianos. Por eso, a pesar de que se le notan los años en sus efectos especiales, *Martyrs* nos sigue atormentando cada vez que la vemos. Su narrativa no se centra exclusivamente en sobresaltar al espectador, sino que busca refrescarle sus miedos más profundos. La mujer mutilada que acosa a la protagonista es un símbolo de su propio pánico. Si le hacemos caso a Oscar Wilde —ver epígrafe—, y pasamos de la superficie, podríamos establecer una analogía con nuestra vida cotidiana en sociedad. También nosotros vivimos acechados por monstruos que nos acosan todos los días: los sucesos insoportables, las tragedias íntimas, los traumas de la infancia. Nuestra salud mental pende de un hilo que en cualquier momento podría ser cortado para que nos precipitemos en el infierno de la locura. *Martyrs* nos muestra esa condición, y al llevarla al extremo nos recuerda que nosotros también somos la protagonista.

Ahora, poniéndonos más técnicos, la película tiene una dirección de arte maravillosa. Los colores, de tonalidades frías, cortan perfectamente el calor rojo de las pieles y nos dan una sensación constante de hostilidad contra los personajes. Ver a las mujeres mutiladas nos deja una tremenda impresión en el ánimo; sobre todo la del principio es la más atroz, interpretada por una actriz contorsionista que lleva un maquillaje de cuerpo entero. La escena en que Lucie va a cargarse a la familia que la mantuvo en cautiverio, masacre

perpetrada a escopetazos, es lejos una de mis favoritas por lo inesperado y por el contraste extremo con lo que pasaba antes —una simple discusión familiar con los chicos—. Es una escena que se podría perfectamente enseñar en clases de montaje y de guión. Es perfecta.

Creo que *Martyrs* logra lo que muchas películas de su mismo estilo no alcanzan —por impericia, o porque a sus productores les interesa poco—: subordinar la violencia y el gore explícito a la historia y a los conflictos internos del personaje.

En suma, estamos ante un cóctel difícil de tragar, pero vale la pena probarlo. Aunque sea en varios sorbos, y siempre con las luces prendidas.

Ang-ma-reul bo-at-da

I Saw the Devil

2010. Dirigida por Kim Jee-woon

Kim Jee-woon es un director coreano que no tiene mucho reconocimiento en Occidente, a pesar de su maestría a la hora de narrar historias y retorcer los géneros cinematográficos como se le antoja. *I Saw the Devil* es la primera película que vi de este realizador, y me parece que es el film perfecto para entender su filmografía y su concepción de la puesta en escena. Comienza con una secuencia inolvidable. La conductora de un auto estancado en medio de una montaña nevada espera a que vengan los del servicio, pero de la nada aparece un psicópata que la muele a palos y la secuestra. El novio de esta chica, un policía, buscará a toda costa vengarse del asesino. Y lo que al principio arranca como un thriller de venganza, comienza a transformarse en una cacería en donde los roles de cazador y presa se dan vuelta constantemente.

Desde la primera escena, *I Saw the Devil* nos presenta una estética majestuosa. El camino por la ruta nevada; la luz amarilla del interior del auto, que contrasta con el gélido azul del exterior; el traveling que acompaña al asesino hasta el coche; el suspenso, que cada vez se estira más, y el plano cenital durante los créditos de apertura. Todo esto hace que los primeros diez minutos de la película se nos pasen en un soplo. ¡Y recién estamos empezando! A medida que el film avanza, nos acostumbramos a esta cinematografía espectacular y nos vamos metiendo poco a poco en la historia, que lleva el tema de la venganza hasta límites inimaginables.

Cuando el protagonista consigue vengarse, Kim Jee-woon logra inyectarnos una dosis de placer violento, y enseguida nos deja colgados en un estado de constante tensión: los asesinos salen a perseguir al héroe. Es un ir y volver en el que el *gore* se vuelve cada vez más salvaje, hasta llegar a un final

violento hasta lo absurdo y más allá. El director tuvo que reeditar varias veces la película: un jurado de Corea del Sur quería poco menos que censurarla por lo oscura que era, y fueron bochando corte tras corte —siete reediciones en total.

A pesar de que este film no es muy conocido en Occidente —excepto entre los fans del cine coreano—, su éxito desmedido en Corea del Sur la hizo recuperar el doble de su presupuesto.

Drive

2011. Dirigida por Nicolas Winding Refn



Dibujó Brian Janchez

Además de ser una de las mejores películas de esta década, *Drive* es sin duda la mejor película de Nicolas Winding Refn. Basada en la novela del mismo nombre escrita por James Sallis, *Drive* cuenta la historia de un doble de riesgo en Los Angeles (interpretado por Ryan Gosling), que durante las noches trabaja como conductor profesional para ladrones. Esta quizá sea una de las películas que más influye en directores contemporáneos, por el trabajo de cámara y encuadre; la música nostálgica de los 80, que a la vez se siente actual, y el uso de distintas temperaturas de color en cuanto a la iluminación.

Empieza al mejor estilo *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) o *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Un traveling por el departamento del conductor con la voz en off de Gosling hablando por teléfono. Se suman a nuestro campo visual un mapa, una ventana que da a la ciudad, un bolso y un partido de básquet en la tele. Cada elemento de esta escena nos pone en contexto y nos prepara para una de las mejores secuencias de persecución que

se hayan filmado. Casi parece un videojuego de lo inmersiva que es la escena: todo sucede en el interior del auto, en planos bien cerrados, sellando de entrada el punto de vista en el protagonista y forzándonos a vivir todo desde su perspectiva. La tensión y el suspenso son esenciales en *Drive*, y en esta escena se pone toda esa carne en el asador.

Drive se hizo con un presupuesto muy bajo, cosa insólita si se considera semejante despliegue en las escenas de acción. Paradójicamente, esta complicación económica redundó en un beneficio estético, que distingue a esta película de entre las de un género tan «comercial»: Winding Refn logró que cada escena donde hay un choque o una persecución se vuelva intimista, y nos hace sentir parte de la adrenalina que vive el conductor. Mientras muchas películas de acción se alejan con la cámara para mostrarnos en su totalidad un despliegue circense, *Drive* se acerca lo más posible y nos hace partícipes de cada emoción que viven los personajes. Es una de las pocas películas que le dan un arte especial a la acción, los choques y los robos.

Y después está la famosa escena del elevador, que pasa del romance más bello —el beso del conductor con su novia Irene (Carey Mulligan)— a la violencia extrema. Para esta escena, Winding Refn le pidió ayuda a Gaspar Noé, después de considerar la infame secuencia del extinguidor de fuego en *Irreversible* (Noé, 2002) —si vieron las dos películas, ya saben perfectamente de qué secuencias estoy hablando—. La escena de *Drive* es brillante, por romántica, triste y aterradora a la vez, y todo transcurre en apenas unos minutos de cinematografía pura. Y además revela la enorme capacidad actoral de Ryan Gosling, y nos hace admirar el trabajo meticuloso que hubo tanto en la dirección como en los decorados, la iluminación, la puesta de cámara y el sonido. Creo que una de las razones por las que *Drive* tuvo tanto éxito es que combina los estilos de dos generaciones de directores: tiene un poco de David Lynch y un poco de Tarantino, pero también una paleta de colores y una música similares a las que usaba Michael Mann en los años 80.

Drive fue el mayor éxito de Nicolas Winding Refn. A pesar de que sólo fue nominada a un Oscar como Mejor Diseño de Sonido, se llevó a casa un premio de Cannes para Mejor Director, y es en mi opinión una de las películas más importantes de esta década. Creo que es un film que todos deberíamos ver, sobre todo para que entendamos las preocupaciones que tenían los auténticos directores de cine en una época en que las películas se vuelven cada vez menos importantes para la gente.



La piel que habito

2011. Dirigida por Pedro Almodóvar

La piel que habito es una de las películas más psicológicamente perturbadoras que conozco, y la que más me gusta de las que vi del director Pedro Almodóvar. Un cirujano plástico (Antonio Banderas) pierde a su mujer en horribles circunstancias: el cadáver, después de un accidente espantoso, quedó desfigurado por el fuego. Obsesionado, el doctor transformará a una de sus pacientes (Elena Anaya) en la mujer con la piel perfecta. Pero tiene una intención oculta: a medida que avanza el film, nos vamos enterando de cuál es el vínculo real entre el cirujano y esta paciente, y algunos de sus secretos más oscuros.

Esta es una película auténticamente terrorífica de Almodóvar —un claro homenaje a ***Ojos sin rostro*** (Georges Franju, 1960)—, marcada más por el horror psicológico que por el terror clásico: lo que más miedo nos da son las motivaciones de sus personajes. Los temas de identidad sexual, la manipulación de los cuerpos y la venganza, están abordados con excelente convicción por parte de los actores, que brindan algunas de las mejores performances de sus carreras. Pocas veces vi en el cine unas actuaciones que dieran tan en el clavo. Jan Cornet y Elena Anaya nos convencen sólo con sus miradas de una muy turbia verdad: son el mismo personaje atrapado en cuerpos distintos. Y te la *creés*, y por eso el efecto impresiona y se vuelve tan espeluznante.

Más allá de lo actoral —en mi opinión, lo mejor de la película—, *La piel que habito* tiene una narrativa interesante que va saltando en el tiempo, para finalmente recalar en la misma tienda de ropa donde todo empezó. Hay algunas secuencias de horror casi surrealistas, como la llegada violenta del hijo de Marilla disfrazado de tigre, y algunas puestas de cámara muy interesantes. Me gusta muchísimo cómo está aprovechada argumentalmente la casa del protagonista, desde su estructura como escenario: cámaras de

seguridad en todas partes desdoblan la historia entre la acción que vemos y lo que está ocurriendo en el cuarto de Vera. Las pantallas sirven para narrar cinematográficamente sucesos que se dan en un mismo tiempo. Una técnica para generar tensión, similar a la pantalla partida —un buen ejemplo es De Palma, en varias de sus obras—, pero muchísimo más sutilmente integrada a la acción dramática.

Además de que esta película apasiona a los fanáticos del terror, es muy útil para aquellos a quienes les interese explorar las actuaciones: mal interpretados, varios momentos en *La piel que habito* hubieran sido totalmente inverosímiles; es gracias a su extraordinario reparto que nos los creemos totalmente.

X-Men: First Class

X-Men: Primera generación

2011. Dirigida por Matthew Vaughn

Si Steven Spielberg está en lo cierto, y el cine de superhéroes es el equivalente actual al western de los años 40 y 50, entonces *X-Men: First Class* sería, en mi opinión, uno clásico como *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o *A la hora señalada* (Fred Zinnemann, 1952). No será la película más icónica del cine de superhéroes, pero es una obra excelente, como cine a secas. Dirigida por Matthew Vaughn, *First Class* cuenta el inicio de los *X-Men* en los años 60. Charles Xavier (James McAvoy) y Eric Lensherr (Michael Fassbender) reclutan a un grupo de mutantes para defender al mundo y resolver una conspiración que podría desatar una guerra nuclear.

Me encanta esta película porque logró combinar el universo de los cómics de superhéroes con un subgénero muy cinematográfico: las películas de espías. Si le sacamos los superpoderes, *First Class* podría tranquilamente ser un film de James Bond: tiene el villano diabólico con el plan de dominar al mundo, las puertas secretas y la tecnología típica de los años 60, una *femme fatale* muy sexy y el detective mundano. También la música de Henry Jackman, los créditos finales con una estética pop, las escenas a pantalla partida, constituyen un gran homenaje al cine de espionaje; más adelante, el director de *Ant-Man* (Peyton Reed, 2017) hará algo similar, homenajeando las *heist movies*, y lo mismo sucederá con el director de *Logan* (James Mangold, 2017), homenajeando al western. *First Class* es una propuesta inédita en películas de superhéroes, e incluso puede ser perfectamente disfrutada por quien jamás en su vida haya visto una película de espionaje.

Matthew Vaughn no contó con mucho presupuesto para esta película, así que decidió enfocarse en los personajes y la historia por sobre los efectos

especiales —una ecuación que hace al músculo, y que las películas de superhéroes suelen invertir—. Creó un mundo atractivo alrededor de los *X-Men* dándoles una personalidad mucho más fuerte y marcada. También tuvo un buen ojo para los actores: en ese momento, Michael Fassbender y Jennifer Lawrence eran muy poco conocidos en Hollywood, y hoy en día son megaestrellas. Todo esto hace que *First Class* no sea otra típica película de acción, sino una con personajes entrañables y un buen pilar en el que se pronto se apoyaría la nueva saga de los mutantes.

Bien decía Gustave Flaubert que nadie puede prever las reacciones del público. A pesar de todo lo dicho, a *X-Men: First Class* no le fue bien ni en taquilla ni en crítica.

It Follows

Te sigue

2014. Dirigida por David Robert Mitchell

Allá por 2014 salió una película de la que todo el mundo en la comunidad fanática del terror estaba hablando. Algunos decían que iba a revolucionar el género; otros, que era más de lo mismo. La realidad es que *It Follows* es un extraordinario film de terror independiente —uno de mis favoritos de la última década—. Lamentablemente no alcanzó un público masivo, pero dejó sentadas algunas bases para repensar el género y reformularlo en términos modernos.

It Follows cuenta la historia de unos adolescentes que se ven acosados por un «monstruo» de características muy peculiares: camina lentamente, puede tomar distintas formas, tiene una fuerza descomunal y sólo persigue a la persona que tuvo sexo con su última víctima. Una vez asumida esta premisa, los chicos deben encontrar una manera de vencerlo, o de simplemente pasarle el monstruo a otra persona.

Clara alegoría de la ansiedad provocada por las enfermedades de transmisión sexual, *It Follows* tiene una forma de generar tensión muy distinta al resto de los films de terror: no veremos en ella ni un solo susto repentino, ni otros clichés del género. Y cuando se encuentra con un tópico del horror, siempre encuentra la manera de darle una vuelta creativa o de —casi— parodiarlo. Creo que esta es una de las razones principales por la que *It Follows* no tuvo mucho éxito con el gran público, pero sí con los fanáticos más *hardcore* del género. La película genera climas de incomodidad y terror muy distintos a los que estamos acostumbrados: hay una escena que me fascina: detrás de una de las chicas, aparece un ser descomunalmente alto, y el ser no es anunciado por un *jump-scare* ni tiene un maquillaje particularmente amenazante; pero la rareza y la desproporción nos hacen pasar un momento

de terror único. Escenas como estas hacen que la película se destaque, y pueden servir de inspiración para cualquier director que quiera hacer terror escapando de los tópicos.

Otro de los aspectos que amo de este film es la música de Disasterpeace. Esta especie de homenaje electrónico y moderno a los sintetizadores de terror que se usaban en los años 80 —en películas como *Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en lo profundo de la noche*, Wes Craven, 1984) o *The Fog* (*La niebla*, John Carpenter, 1980)— es una forma creativa de rendirle tributo al *slasher*, y a la vez de plantear un espacio musical más contemporáneo. Después de esta película, muchas otras volvieron a usar música electrónica para generar un clima turbio y amenazante.

Hay variados temas para explorar en *It Follows*: la decadencia de la clase media norteamericana, el pánico del despertar sexual o la evidencia de que en la última década Estados Unidos ha olvidado a Detroit y sus alrededores. De un modo similar a *Hell or High Water* (David Mackenzie, 2016), *It Follows* busca replantear el género en un contexto más actual, con críticas a la sociedad moderna.

A pesar de no haber tenido estrenos masivos, *It Follows* fue un enorme éxito comercial: en taquilla recaudó diez veces su presupuesto, y estuvo entre las películas más vistas durante la semana de su estreno. Lamentablemente, la expectativa inmensa que se armó a su alrededor le jugó en contra: el público que se acercó a verla esperando un típico susto, se encontró con una obra de arte.

The Babadook

2015. Dirigida por Jennifer Kent



Dibujó Clara Lágos

Otra excelente película de terror que fue muy bien recibida por las críticas, pero lamentablemente no tuvo mucho éxito entre el público. *The Babadook* nos cuenta cómo una madre enfermera y su hijo son atormentados por un monstruo que invade la casa. Poco a poco esta criatura va afectando psicológicamente a la madre, y la lleva a la inestabilidad mental.

Desde el primer plano, la directora de la película nos hace saber que el monstruo es una personificación de la ansiedad y los problemas psicológicos de la madre. La escena de pesadilla en la que Amelia cae desesperadamente del auto a la cama no sólo esta lograda con excelencia en cuanto a su

fotografía y despliegue técnico, sino que resulta perfecta para instalarnos en el clima de un horror de tipo psicológico y de conflicto interno. La actuación de Essie Davis nos recuerda a Catherine Deneuve en *Repulsión* (Roman Polanski, 1965): Amelia va perdiendo la cabeza y se vuelve peligrosa, incluso para sus seres queridos. Pensar ese arco para cualquier personaje es arriesgarse al grotesco, pero Jennifer Kent lo llevó de una manera muy sutil; cualquier espectador, por más «sano» que se encuentre, se sentirá identificado con la protagonista.

Otro aspecto destacable es la dirección de arte. Hay mucha referencia al expresionismo alemán: el monstruo hasta tiene su pequeño cortometraje hecho en ese estilo de principios del siglo XX. Y no olvidemos que Kent se inspiró en la composición de Lon Chaney para *Londres después de medianoche* (Tod Browning, 1927), en un Hollywood invadido de expresionismo. Aunque la criatura sea un personaje más bien simple, las distintas formas que toma, los ángulos en que se lo filma y sus apariciones más bien ocultas o implícitas lo vuelven una amenaza que desespera de modo constante. Mientras muchas películas de terror buscan asustar con efectos especiales y maquillajes exóticos, *The Babadook* prefiere lo simple y efectivo: un hombre alto con uñas inmensas y un sombrero, una bestia voraz —y, a veces, apenas una sombra.

En cuanto a los escenarios, me encanta cómo el director de arte consigue que cada cuarto de la casa sea identificable y que la audiencia reconozca bien todos los rincones. Al sentirnos tan inmersos en sus espacios, podemos notar mucho más cada uno de los cambios sutiles en la casa. Y también podemos aterrarnos más cuando lo cotidiano del hogar se nos vuelve hostil.

Esta es una de las pocas películas de horror con final feliz. Nos enseña que los monstruos —tengan la cara que tuvieren— se arrastran siempre activos por nuestra mente. Si uno trata de reprimirlos, corre el riesgo de perder los estribos, o de convertirse en un monstruo más. La madre cierra su arco de inestabilidad psicológica enfrentando los conflictos que la acosan y aprendiendo que forman parte de su esquema psíquico. Es el final perfecto para una película con elementos sobrenaturales insertos en un drama familiar psicológico.



Bone Tomahawk

2015. Dirigida por S. Craig Zahler



Dibujó Brian Jánchez

A fines de 2017 tuve la oportunidad de presentar un cortometraje en el festival de cine de terror más prestigioso del mundo: Sitges. Un festival conocido por presentar y premiar todas esas películas que los festivales más «elegantes» omiten, pero que los fanáticos del género amamos y consideramos icónicas. En ese marco, fue un privilegio para mí compartir sala con el director S. Craig Zahler, quien presentaba junto al actor Vince Vaughn su nuevo e impresionante film, *Brawl in Cell Block 99*. Y si bien esa película fue una de mis favoritas del festival, en esta nota les quiero hablar de la opera prima de su director: *Bone Tomahawk*.

Un tomahawk es un hacha guerrera de los primitivos habitantes de América, que normalmente se usa para su función específica —corta del lado de la hoja, y machaca del lado de la cabeza—, pero también se puede lanzar contra cualquier objetivo. En el interior de nuestro país se venden unos, hechos con mandíbula de vaca como los de la película, y sin ir más lejos

pueden adquirirse por internet. Son adornos que se cuelgan en las paredes, pero en *Bone…* se les da un uso no tan pacífico. Y ese uso siniestro se nos revela ya en la primera escena, cuando dos bandidos del lejano Oeste son emboscados y asesinados brutalmente por unos salvajes.

Después de esa escena de apertura, característica del cine de terror, sigue una meseta narrativa propia de un western clásico. Pero este no es una de esas maravillosas fábulas de John Ford, con aquellos amplios paisajes de montaña y desierto coprotagonizando la trama. Este es un western totalmente moderno y oscuro, que aprovecha más los *close-up* y sigue a sus personajes constantemente usando la cámara en mano. A este estilo, jamás utilizado en el western tradicional, Zahler lo convierte en una herramienta novedosa para abordar el género. La música y la aventura épica son escasas, y nuestro protagonista —alejado del omnipotente *pathos* de un John Wayne— anda con una pierna rota, y apenas puede mantener el equilibrio sobre el caballo; lo cual magnifica sus cualidades heroicas —sale de su zona de confort, en defensa de su dama cautiva—. Como si esto fuera poco para demostrar la innovación que trae *Bone…*, en el tercer acto el western deja paso a una película 100% de terror y violencia explícita.

Al igual que en su siguiente película, Zahler no escatima lo macabro. Las escenas de tortura por parte de los salvajes son muy difíciles de aguantar sin correr la mirada, y cada muerte se vuelve más y más abominable. Sobre este aspecto, el director logra acostumbrarnos al clima de supervivencia extrema: ya no somos espectadores, sino que estamos *ahí*. Vi pocas películas capaces de transmitir tan bien esta sensación: a pesar de que contiene algunas de las escenas más gráficas y desagradables, el escape de los personajes se vuelve un alivio para la audiencia.

Bone Tomahawk no es una película para cualquier paladar. Prácticamente no tuvo una distribución comercial, y se pasó en muy pocos festivales. Pero, si les gusta el cine de terror y quieren presenciar una visión totalmente innovadora de un género tan instalado como el western, no se la tienen que perder por ningún motivo. Guión impecable, actuaciones estelares y crudeza cinematográfica como nunca antes se había visto en las pelis «de cowboys».

The Witch

La bruja

2016. Dirigida por Robert Eggers



Dibujó Gato Fernández

The Witch no es el típico film de terror con brujas y demonios rampantes. El trailer —es aterrador el montaje que lograron— la presentaba como uno de los más escalofriantes películas de la historia del cine. Algo similar sucedió con el avance —espantoso en el mejor de los sentidos— de *Goodnight Mommy* (Veronika Franz y Severin Fiala, 2016). Las dos películas tuvieron el mismo destino adverso: la audiencia masiva llegó con la cabeza llena al cine, esperanzada por morirse de un buen ataque al corazón; pero se encontró con proyectos totalmente independientes y con propuestas para nada comerciales. El resultado: una taquilla mediocre y una pila de gente decepcionada, despotricando contra estas películas en todas las redes sociales. Errores de

marketing como estos son frecuentes en las campañas que creen dominar a las audiencias de internet, y que después se llevan desagradables sorpresas en boletería. Como siempre: *Don't believe the hype*.

Por suerte yo fui a ver *The Witch* sin ninguna expectativa, y sin siquiera haber visto el trailer. Un amigo me había dicho que era increíble y que debía verla sí o sí. Esa era mi única referencia. Un miércoles al mediodía, caminando por Recoleta, vi el póster de la película en el Village, y me acordé de aquella recomendación. Como tenía bastante tiempo, me metí a ver la película, en una sala completamente vacía en ese mediodía entre semana. Pero creo que fue la primera vez en mi vida que deseé tener cerca a algún otro espectador. Me hubiera encantado que toda la ansiedad generada por el film fuera cortada por algún nene gritando, o por un viejo explicándole la película a su señora. Pero no: nada me ayudó a escapar ni por un segundo de aquella pesadilla.

En *The Witch* una familia de la Nueva Inglaterra del siglo XVII es desterrada de su comunidad. Cargando con sus pocos bienes, el padre, la madre y los cuatro hijos emprenden su nueva vida ocupando una cabaña lindera al bosque. Todo parece normal, hasta que la madre da a luz a su quinto hijo, que una mañana desaparece misteriosamente. A partir de ese momento, la familia sufre una crisis emocional y religiosa que cada vez se hace más notable y los va acercando y acercando a la oscuridad que emana del bosque, aun de día.

La premisa es muy simple —una familia acosada por un ser diabólico—, y el film la resalta en cada uno de sus cautivantes y terroríficos planos. Desde el comienzo se nos muestra en pocos minutos todo lo que el director quiere que experimentemos durante la próxima hora y media: una escena espeluznante de la bruja sacrificando al bebé a la luz de las velas nos hace entender la horrible amenaza que se cierne sobre los cuatro restantes miembros de esta disfuncional familia. La sugestión creada por el sonido en off y la figura repugnante de la bruja, que nunca se revela demasiado, anuncian lo que está por venir: un film donde lo oculto predomina y donde el verdadero terror estará siempre en lo que no vemos.

Se nota que el director hizo un gran casting, sobre todo con los dos gemelos diabólicos —son tan perfectos en su malevolencia que parecen digitalizados— y… ¡el macho cabrío! Creo que nunca en mi vida vi en una película un animal tan bien entrenado y tan atemorizante como el que interpreta al satánico Black Phillip. Hay una escena, llegando al final, en que

la bestia se alza en dos patas y cornea al padre. Jamás creí que un simple animal encabritado me asustaría tanto en una película.

Además de esto me partió la cabeza el final: Thomasin, la protagonista, en la oscuridad total de la casa luego de la masacre, su consecuente pacto con el diablo —Black Phillip convirtiéndose fuera de campo en un señor muy seductor— y su ritual de iniciación con las otras brujas. Todas estas imágenes evocan un horror exquisito, y nos hacen salir perturbados del cine. El mal a veces gana. Y, si no nos cuidamos, nosotros y nuestra familia podemos ser absorbidos gradualmente por la penumbra, por el bosque que acecha a cada cual.

Don’t Breathe

No respires

2016. Dirigida por Fede Álvarez

Don’t Breathe nos tomó a todos por sorpresa en 2016. La gente de Warner no podía creer que su preciada *Suicide Squad* (David Ayer, 2016) estaba por perder en taquilla contra un proyecto de thriller independiente, escrito y dirigido por un hombre proveniente de un país que ni podían ubicar en el mapa —dicho de paso, Fede Álvarez es el mismo que nos trajo la fantástica remake de *Evil Dead* (2013).

Feliz de la vida, tuve la suerte de asistir a la premiere de *Don’t Breathe* en Montevideo, y conocer así al director y al coguionista. ¡Y fue una de las mejores noches de ese año! *Don’t Breathe* me cautivó por su excelente trabajo de arte, sonido, actuaciones y atención a cada detalle en el guión.

Un grupo de adolescentes intentan robar la casa de un viejo en las afueras de Detroit. El trabajo parece simple y la recompensa es alta: en esa casa digna de mil vagabundos se esconden más de medio millón de dólares en efectivo, y su único guardián es un veterano de Vietnam que quedó ciego en la guerra. Pero, cuando los chicos entran en la casa, se dan cuenta de que su dueño no era una víctima tan fácil de robar y que oculta más de un secreto. El «trabajito», que pintaba como pan comido, es apenas la apertura de la caja de Pandora.

Don’t Breathe se esfuerza desde el principio en que conozcamos la casa del viejo y todas sus trampas. No bien los chicos entran en la morada del ex combatiente, la cámara hace un plano secuencia excepcional por cada uno de los pasillos, mostrándonos no sólo los peligros que pueden llegar a desatarse, sino también cada uno de los sonidos que pueden alertar al dueño de esa casa devenida Castillo del Ogro. El sonido en esta película es un factor importantísimo: es la premisa que pone en peligro a los protagonistas, y uno

de los recursos que el director mejor usa para generarnos tensión y malestar. Al principio no es un factor al que le demos mucha importancia, pero Álvarez logró que poco a poco nos metiéramos en el juego retorcido del viejo y que, paranoicos, nos preocupáramos cada vez que oíamos hasta la caída de un clavo. Así, la historia logra contarse en una especie de pantalla partida, pero sonora: por un lado, está lo que vemos en el encuadre, y por otro lo que oímos de fondo. A veces es una amenaza cercana o la respiración de otro personaje, pero ese trabajo del sonido en off logra acentuar más lo que buscaba el director en el principio: que el espectador conozca de entrada hasta el último rincón de la casa. Y lo más importante: que después *no respire*.

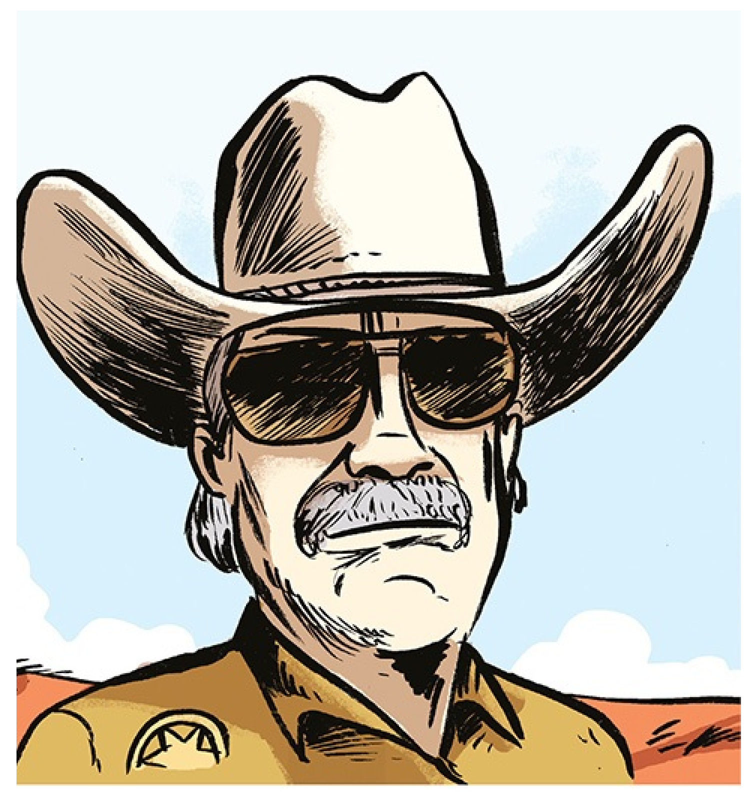
Este juego espantoso al que Álvarez nos mete de cabeza culmina más o menos a la hora de película, cuando se nos impone un giro completamente inesperado. Así, tirando la casa por la ventana, el *gore* y la violencia llegan a un extremo muy pocas veces visto en los actuales policiales o películas de terror.

Don't Breathe nos demuestra que aunque el presupuesto no sea el más grande, si se logra ejecutar una excelente historia con una dirección magistral, el resultado en taquilla puede ser incluso más avasallante que el de un *blockbuster* de fin de año. Al margen de las profecías acerca de sus preferencias taquilleras, la gente quiere ver historias atrapantes, personajes bien desarrollados y propuestas que se corran de la norma. *Don't Breathe* tiene todo eso y más.

Hell Or High Water

Sin nada que perder

2016. Dirigida por David Mackenzie



Dibujó Gato Fernández

En línea con un subgénero ya analizado en este libro, este western contemporáneo nos cuenta la historia de dos hermanos ladrones de bancos del sur de Estados Unidos, en un marco gris de casas hipotecadas y desarmaderos de autos.

Hell or High Water es una película que se centra en el desarrollo de los personajes, y sobre todo en la relación entre los dos hermanos bandidos. Chris Pine y Ben Foster interpretan dos caracteres muy disímiles, a quienes sólo une

el lazo familiar. El choque de personalidades es uno de los aspectos principales en la relación, y el «trabajo» de estos dos conflictivos hermanos es el motor de la película.

Los paisajes impresionantes de la carretera y el campo infinito contrastan fuertemente con la decadencia de los pueblos quebrados y poco menos que estancados en el tiempo. *Hell…* muestra una cara real y no tan explorada del sur *olvidado*, y desde ese interior profundo de los Estados Unidos saca a la luz las más postergadas clases de la sociedad.

Pero más allá del trabajo impecable que hizo el director para revivir el western en una sociedad moderna, la película se centra en los aspectos humanos: la relación entre los hermanos Howard, el compañerismo de los dos policías, los valores familiares, la pobreza y el dinero. Es un film excelente para aprender sobre desarrollo de personajes, sin que por ello falten las dosis de acción y violencia, sobre todo llegando al clímax. La explosión del auto, la locura de Chris Pine y el disparo certero de Jeff Bridges para acabar con la amenaza, muestran un final en que los personajes exponen al máximo sus caracteres humanos y su complejidad.

Realmente no entiendo cómo esta película pasó tan desapercibida, a pesar de haber sido nominada a cuatro Oscar, recibir excelentes críticas y triplicar su presupuesto en la taquilla. Si les gustan el western o las películas de robo a bancos y no tuvieron la oportunidad de verla en el cine o en algún festival, les recomiendo que consigan *Hell or High Water* y la vean ya mismo.



Ah-ga-ssi

The Handmaiden

2016. Dirigida por Park Chan-wook

Las películas de Park Chan-wook —*Oldboy* (2003), *Stoker* (2013)— son conocidas por su violencia explícita y visceral, sus personajes retorcidos, su tendencia a explorar los costados más oscuros de la humanidad y sus finales totalmente inesperados. *The Handmaiden*, su film más reciente, es el precipitado perfecto de todas esas características, pero llevadas a extremos insospechados.

Una chica coreana se hace pasar por mucama en una mansión japonesa, para robar la fortuna de la dinastía. Lo que no sabe es que la dueña de la casa no es ninguna estúpida, y que la familia que habita esa mansión esconde unos secretos de lo más aberrantes. Con esta premisa, uno imaginaría que se tratará de una película con estética cruda y morbosa, similar a la de los primeros trabajos del director. Sin embargo, cada plano de la película, por más violento, turbio o repulsivo que sea, está trabajado para componer una obra de arte impecable. Desde los decorados antiguos japoneses, los vestuarios y la iluminación, todos estos elementos se integran a la crueldad visceral que emana de cada escena.

Técnicamente, la narrativa es un ejemplo de historias-contadas-dos-veces: la película se desdobla en más de un punto de vista —al mejor estilo *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)—, y cada cambio de perspectiva le da una vuelta aun más retorcida a la trama principal.

The Handmaiden es un buen ejemplo de que hasta los tópicos más desagradables pueden filmarse con estilizada elegancia. Hasta en los lugares más estéticamente placenteros pueden ocurrir atrocidades que ni la mente más perversa podría elucubrar, y en ese sentido esta película es todo un *memento mori*.

The Nice Guys

Dos tipos peligrosos

2016. Dirigida por Shane Black

Ya comenté en un video de **ZEP**films que *The Nice Guys* es mi película favorita de 2016. Hay mucho para destacar sobre este film: la excelente química entre Ryan Gosling y Russell Crowe, el gran trabajo de arte que hizo Richard Bridgland recreando una Los Angeles bien *funk* y que combina a la perfección con la música —si no la escucharon, háganlo ya mismo— o la hilarante trama que envuelve a los dos protagonistas.

Lo que a mí más me gustó de *The Nice Guys* es cómo el director se las ingenió para invertir todos y cada uno de los clichés del cine de acción y detectives. Al principio de la película vemos al ineficacísimo detective privado que interpreta Ryan Gosling casi muriendo desangrado al quebrar el cristal de una puerta —en las películas tradicionales, a ningún detective hubo que ponerle jamás ni una Curita—. De esto pasamos a unos disparos en un departamento, que yerran y matan a un vecino; un cadáver que es lanzado al vacío y cae en medio de una parrillada, o la aparición milagrosa de una piscina en el lugar y en el momento indicados. Creo que, mientras muchas películas de esta época se están esforzando por homenajear —por copiar, bah — géneros e ideas cinematográficas del pasado, poniendo en evidencia la crisis por la que está pasando el cine hoy en día, *The Nice Guys* busca un poco eso, pero a la vez es consciente de los errores y clichés que existían en las películas de explotación a las que rinde su divertido tributo.

Kimi No Na Wa

Your Name

2016. Dirigida por Makoto Shinkai

Estamos ante el film que más recaudó en toda la historia de la animación japonesa. Lo lamentable es que el anime no es un estilo cinematográfico muy conocido en Occidente. Y menos en Argentina, donde rara vez se estrenan películas de estas características.

Descubrí *Your Name* gracias a un grupo de amigos míos muy fanáticos del anime y el manga. Los pibes hablaban todo el tiempo de una película que estaba causando furor en *Reddit* y en el subforo /a/ de 4chan. No les presté demasiada atención: estos amigos míos eran demasiado fanáticos del anime. Capaz que era otra película malísima, de la que sólo podían sacarse *waifus* y gifs graciosos. No supe lo equivocado que estaba hasta fines de 2016, cuando la distribuidora del film me envió un *screener* de *Your Name* para hacerle una reseña en **ZEP**films.

El argumento de *Your Name* es tan simple y efectivo que uno llega a decir «¿Cómo no se me ocurrió?»: una chica del Japón rural cambia de cuerpos con un chico que vive en el centro de Tokio. Al principio, ninguno de los dos entiende muy bien qué está ocurriendo. A medida que el fenómeno se repite, los dos adolescentes tratan de lidiar con este problema y de averiguar por qué les pasa. Lo que comienza como una comedia al livianito estilo de *Freaky Friday* (*Un viernes de miedo*, Gary Nelson, 1976), va desarrollándose de una manera inesperada y deliciosamente absurda, para convertirse en un drama muy emocionante y de un inesperado giro hacia el final.

En la historia se notan el amor que tiene el director Makoto Shinkai por la ancestral cultura de su país, y el contraste que busca mostrar entre la sociedad más materialista y «sofisticada» de Tokio y la gente simple que vive en las afueras.

Shinkai supo perfectamente combinar humor y conflicto en un marco de arte extremadamente detallista, sobre todo en el trabajo de los fondos. Si bien los que vimos varias películas de anime conocemos este estilo, es impresionante el nivel de minucia y fotorrealismo que se consiguió en este film.

En calidad y diseño, *Kimi no Na wa*, como se la conoce en Japón, supera ampliamente a muchas de las películas de animación que se hicieron en el mismo año. Por eso, y también considerando lo que ya dijimos sobre su recaudación, sorprende que no haya podido competir como Mejor Película de Animación en los Oscar del 2017. O acaso no sorprende, por como están las cosas en la Meca.

Baby Driver

Baby, el aprendiz del crimen

2017. Dirigida por Edgar Wright



Dibujó Brian Janchez

Un grupo de asaltantes roba un banco, y Baby, el conductor de la banda (Ansel Elgort), escucha música durante el atraco, y también durante el escape: tiene un dolor en el oído, y sólo puede aliviarlo escuchando música. Toda la película gira alrededor de este personaje y de su relación con la música y las persecuciones a alta velocidad. Y algo muy destacable por lo inaudito es que en *Baby…* se invierte la lógica de un equilibrio de fuerzas que nació con el cine sonoro: acá, las imágenes y las coreografías son funcionales a la música, acaso la verdadera protagonista de este experimento, y no al revés.

Las actuaciones son perfectas, el montaje es impresionante por la sincronía que recién mencionamos, y toda la historia avanza con un ritmo trepidante, digno de un musical de acción y de aventuras. *Baby Driver* me encanta porque es cine en todo su esplendor, pero también es un cine

completamente nuevo. A diferencia de muchas películas que se hacen hoy en día, *Baby Driver* no pretende ser un homenaje al cine de alguna otra época. Más bien es una película 100% contemporánea, y con una aceleración audiovisual que jamás había visto en la pantalla grande. Y también es audaz, en el sentido de que disfruta aterrizando por voluntad propia en situaciones más que inverosímiles. Hay una escena en la que Doc, el jefe mafioso interpretado por Kevin Spacey —acaso lamentablemente en el último papel de su carrera, debido a escándalos de conocimiento público—, deja escapar a Baby y a su amor por el simple hecho de que le causa ternura verlos tan enamorados. ¡Y después los defiende a escopetazos en el estacionamiento! La película abunda en escenas como esta, que a veces incluso nos generan una tensión «policial».

Pocas veces en mi vida vi persecuciones tan bien logradas, y conste que hay alguna con… *¡casi media hora de duración!* Pongo a estas escenas junto a las más celebradas persecuciones en autos de la historia del cine, como la de *The French Connection* (William Friedkin, 1971) o *Bullit* (Peter Yates, 1968). Una que no hay que dejar pasar.



La forma del agua desbordando en el final

No es casualidad que la nota sobre *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017) corone *100* a la manera de un epílogo del viaje cinematográfico que significa para mí este libro: no sólo por la genialidad de su realización *The Shape…* me resulta entrañable, sino también porque está absoluta y amorosamente relacionada con una experiencia muy íntima. Y con un viaje de iniciación.

A fines de 2017, mi cortometraje *Virgen* había sido seleccionado para el prestigioso Festival Internacional de Sitges, la exposición por excelencia del cine fantástico. Con Monti, el director de arte del corto, y el productor Sebastián Aloi decidimos que era nuestro deber cruzar el Atlántico. Pero había un ligero inconveniente: faltaban apenas días para que el festival arrancara, y ni siquiera teníamos los pasajes. Sólo Sebastián estaba invitado, con alojamientos y vouchers incluidos. De manera que nos pusimos en campaña con Monti, y lo logramos.

Cuando llegamos a Barcelona —era mi primera vez en Europa— empezaron las complicaciones: tratamos de conseguir acreditaciones para el hotel donde se llevaba a cabo el festival, y nada. Pedimos reservas para las funciones, y tampoco. Ni siquiera la suplicante carta del *influencer* con más de un millón de suscriptores en internet sirvió para obtener algún privilegio: los catalanes ya tenían todo organizado al milímetro, un reloj. ¿Qué hacer en Sitges entonces, más que ir a llorar a la playa?

Antes de dar todo por perdido, se nos ocurrió acercarnos a un organizador del festival, y como si en aquel momento Dios mismo estuviera más preocupado por nuestra suerte que por la separación de Catalunya, el organizador nos dice:

-Estáis de suerte: sobran exactamente dos acreditaciones para invitados.

Palabras más, palabras menos, como esa hubo decenas de coincidencias mágicas que nos ocurrieron en el festival. Entre ellas, la de cruzarme cara a

cara —a la salida de un baño, vaya escenario «mágico»— con uno de mis ídolos del cine de terror: de pie, amigos, que hablo de Dario Argento.

Pero bueno, la cuestión es que Monti y yo ya estábamos acreditados y con acceso total a todas las actividades del festival. La apertura, que tenía lugar esa misma noche en el hotel, sería una proyección de la reciente ganadora del León de Oro en Venecia: *The Shape of Water*.

No bien se apagaron la luces de la sala —la sala principal, claro—, me di cuenta de que estaba en el festival correcto: en la pantalla, la silueta de un King Kong en animación ataca la reconocible costa de Sitges mientras tres planeadores intentan impedírselo con sus ametralladoras. De un manotazo, King Kong hunde al avión que tiene más cerca y, a punto de destruir al segundo, se congela el cuadro y aparece el gigantesco logo de Sitges, seguido de un eufórico aplauso como jamás había escuchado —ni obsequiado— en mi vida. Y así, varias personas de las butacas reservadas se levantan, y de entre ellas se destaca *él*: Guillermo del Toro, seguido de Ángel Sala —Director del Festival—, recorre el largo pasillo, y es recibido como un emperador ante una multitud hambrienta de cine fantástico. Del Toro habla sobre su película, y no me esperaba que lo hiciera enhebrando un léxico plagado de «expresiones malsonantes». Luego del breve discurso del maestro, vuelven a apagarse las luces, y empieza mi película favorita de todo el festival.

The Shape of Water es la obra de arte visual y narrativa. Eliza, una mujer muda (Sally Hawkins), trabaja limpiando las instalaciones de una empresa militar secreta. En uno de los galpones de la institución, descubre uno de los experimentos que esconde el gobierno: un monstruo-anfibio de lo más aterrador, en cautiverio. Los militares que investigan y torturan a esta criatura todos los días ven en ella una tremenda amenaza y una potencial arma contra los soviéticos, pero Eliza empieza a ver un poco más allá. Se comunica con la criatura a través de música y signos. Y hasta desarrolla un plan con su compañera de trabajo, para liberar a su nuevo amigo.

Hace mucho que no veía una película tan romántica y tan emocionante, pero, sobre todo, tan humana. Guillermo del Toro pone su enorme talento y su amor en cada fotograma de esta maravilla, uniendo miles de citas y referencias al cine que tanto ama. Desde la criatura, un claro homenaje al monstruo de la laguna negra, hasta los decorados que hacen referencia a clásicos del cine como *Los zapatos rojos* (Michael Powell, 1948), *La forma del agua* presenta innovaciones en el cine de Del Toro. La música y el arte evocan la fantasía del sueño americano —la ambientación fluctúa entre fines de los 50 y principios de los 60— y la inquietante paranoia de la Guerra Fría.

Un equilibrio perfecto, que por momentos nos muestra el costado más delicado de la humanidad, y por momentos su lado más tenebroso. Es el lienzo perfecto para una historia que explora al ser humano en su estado más puro de maldad y de bondad.

Dos escenas del film que para mí representan el alma de *The Shape of Water* se encuentran en la mitad y hacia el final de la película. La primera es la del baño, en donde los dos amantes llenan el cuarto de agua y se sumergen para tener una de las escenas de beso más apasionantes que se ha visto en mucho tiempo. Y, mientras el agua se filtraba por los pisos de madera del departamento y caía sobre las butacas del vacío cine de la planta baja, yo no dejaba de preguntarme cómo carajo hicieron semejante belleza. ¿Habrán armado todo en una pileta y lo filmaron? ¿Será todo hecho por computadora? Supongo que en algún momento nos enteraremos; pero, sea como fuese, esos planos en el baño inundado hasta el techo son de lo mejor que vi en todo el cine de Del Toro —incluso diría que supera varios momentos de su obra maestra, *El laberinto del fauno* (2006). Y después está secuencia en la que los sueños de Eliza y la criatura se fusionan al ritmo de la canción «You'll Never Know», en una de las escenas musicales más conmovedoras de la historia del cine.

Así, *La forma del agua* se consagró como una de mis películas favoritas de la última década. Y, como ya dije, me la guardé para el final de este libro por una razón personal, que comparto ahora. Allá en el paraíso europeo que es Sitges, adentro del gigantesco cine del hotel Melia, y con el maestro Del Toro en la misma sala que yo, tuve una experiencia única. Las lágrimas que brotaban de mis ojos durante la escena musical de *The shape…* no eran sólo por la emoción que me causaba la película. Los fotogramas de Del Toro se empezaron a mezclar con mis propios recuerdos, y volví a tener dieciséis años y volví a ver *Vertigo*. Y de ahí pasaba a la facultad, a las mesas del bar donde nos sentamos mil veces con Monti a escribir *El bosque de los sometidos*. Volví a aterrorizarme por primera vez con Leatherface y Norman Bates, y a llorar con el final de *Qué bello es vivir*. Y en menos de un minuto tenía veinte años, y me escapaba con mis amigos a ver ciclos de cine de culto en aquella Buenos Aires después de medianoche. La sala de Sitges se convertía en la sala del Malba, en la del Gaumont y la del San Martín, pero también se convertía en la pantalla de mi computadora un solitario sábado a la noche. Todos los rodajes y todos los amigos que hice gracias al cine empezaron a fundirse en una laguna —ya no Negra sino clara— de indescriptible felicidad. Y como si Del Toro hubiera hecho la película específicamente para que yo

viviera esta experiencia, la escena terminó en un silencio de conmovedora melancolía.

Glosario

ANIME: estilo de animación japonesa (v. MANGA).

ARCO DRAMÁTICO: (del personaje) evolución de un personaje en una historia; (de la historia) desarrollo secuencial de la trama.

BARROQUISMO: grandilocuencia expresiva; abuso de lo ornamental, en su faz efectista y por lo general cursi.

BLAXPLOITATION: subgénero cinematográfico —normalmente relacionado con el policial—, con actores de la comunidad afroamericana a cargo de los protagónicos.

BLOCKBUSTER: exitazo de taquilla.

CGI: imágenes creadas por computadora; sigla tomada del inglés Computer Generated Imagery.

CLOSE-UP: primer plano de la cara del actor.

CONTRAPICADO: angulación de cámara oblicua inferior; el punto de vista focaliza desde abajo. Es lo contrario de la angulación oblicua superior (picado).

CONTRAPLANO: plano cinematográfico mayormente usado en el diálogo de dos personajes; cada uno de los actores se muestra en orientación contraria a su interlocutor.

DRONES: en música, acordes muy graves que normalmente evocan un clima de suspenso.

EN OFF: sonidos que no están en escena. Puede ser la voz del narrador o del personaje, la música o los ruidos que se producen fuera de campo.

ENCUADRE: todo lo que se ve en la pantalla. En el encuadre se tiene en cuenta el plano, la altura y el ángulo de cámara.

ENTRAR EN CUADRO: pues eso (v. ENCUADRE).

FICCIÓN DISTÓPICA: inversamente a lo que sucede en las utopías, los contextos sociopolíticos de las distopías son perversos en sí mismos.

FILM NOIR: policial cinematográfico que dominó la pantalla estadounidense en los 40 y los 50.

FLARE: recurso de estilo que nace de un defecto óptico, cuando las luces se reflejan en el lente de una cámara.

FLASHBACK: breve salto en el tiempo, hacia el pasado. Es el equivalente de la analepsis en literatura.

FUERA DE CAMPO: aquello que ocurre fuera del ENCUADRE.

FUNK: género musical popularizado en los 60 y 70, que fusiona el jazz, el soul y varios ritmos latinos.

GIALLO: subgénero del policial, popularizado en Italia en los 60 y 70, y caracterizado por la exhibición de violencia extrema.

GIF: imágenes animadas usadas mayormente en páginas web, sobre todo en redes sociales. Sigla de inglés de Graphic Interchange Format.

GORE: violencia gráfica, con sangre y tripas a raudales.

GRAND GUIÑOL: teatro melodramático, amoral y sangriento iniciado a fines del siglo XIX; plagado de truculencia y terror, hoy sus excesos pueden encontrarse en el splatter.

GRANO: patrón de ruido sobreimpreso en la imagen. Antes el «grano» era provocado por la sensibilidad del negativo, pero hoy se usa mayormente con fines estéticos (recordar ese efecto de imagen «rústica»).

GROOVY: de uso en los 70, esta palabra significa lo que «cool» o «copado» hoy.

HEIST MOVIES: películas sobre atracos a bancos e instituciones que atesoran mucho dinero, en efectivo o en bienes suntuarios.

HILLBILLIES: término despectivo hacia los campesinos del sur estadounidense (v. REDNECKS).

HYPE: entusiasmo desmedido por algún suceso cultural muy importante.

INSERT: toma que sirve, en un posterior montaje, para resaltar acciones o detalles que podrían pasar inadvertidos en la acción principal de una escena.

JUMP-SCARE: susto, principalmente en el cine de terror.

LEITMOTIV: motivo musical que se identifica con un personaje o un concepto, un objeto o un lugar.

LIVE-ACTION: acción en vivo, en la que los personajes no son hechos en animación.

MAINSTREAM: lo popular, en vigencia.

MAJOR: las productoras más poderosas, casi siempre establecidas en Hollywood.

MANGA: cómic japonés (v. ANIME).

MEMENTO MORI: «recuerda que morirás», en latín.

METAFICCIÓN: ficción que contiene elementos autorreferenciales (v. METALENGUAJE y PUESTA EN ABISMO).

METALENGUAJE: ficción en la que se explicitan los elementos constitutivos y los recursos propios de esa misma ficción (v. METAFICCIÓN y PUESTA EN ABISMO).

NOUVELLE VAGUE: movimiento cultural rupturista que se dio en la Francia de posguerra.

OP: sigla en inglés para Original Poster; normalmente se refiere a quien originó un hilo o una discusión en foros o redes sociales.

PANTALLA PARTIDA: distintos encuadres en un mismo cuadro (v. ENCUADRE).

PATHOS: la fuerza emocional presente en una obra de arte, o en una actuación cinematográfica o teatral.

PITCHING: acción de negociar la realización de una idea o de un guión para una productora.

PLANO DETALLE: toma cinematográfica muy cercana de un objeto o de algún rasgo físico del personaje.

PLANO EN GRÚA: toma con la camara montada en una grúa.

PLANO GENERAL: toma de la figura completa de uno o varios personajes, o bien de un paisaje o una construcción o monumento artístico.

PLANO SECUENCIA: plano realizado en una sola toma; de larga duración, involucra varias acciones o varios encuadres.

PREPRODUCCIÓN: una vez terminado el guión, todo el proceso previo al rodaje (casting, búsqueda de locaciones, construcción de decorados, ensayos de actores, etc.).

PUESTA EN ABISMO: ficción dentro una ficción (v. METAFICCIÓN y METALENGUAJE).

REDDIT: título de un foro de internet con intereses múltiples (v. 4CHAN).

REDNECKS: gente de baja condición social. El término, muy despectivo, se refiere a los cuellos rojos de aquellos que trabajan bajo el sol (v. HILLBILLIES).

REMAKE: nueva versión de una película.

RITMO: en el ámbito cinematográfico se refiere a la fluidez narrativa, transmitida sobre todo por el montaje.

ROAD MOVIE: película que transcurre en las rutas, y en la que mayormente el viaje propicia una evolución —o involución— de los personajes.

SCREENER: una muestra (mayormente en formato digital) de la película completa, que las productoras envían a los críticos o a los festivales de cine, con fines profesionales.

SERENDIPIA: una casualidad mucho más impresionante que una vulgar coincidencia.

SLAPSTICK: comedias con garrotazos, piquetes de ojo y golpes y caídas varias.

SLASHER: subgénero de las películas de terror, en el que un psicópata liquida con toda brutalidad a adolescentes y a jóvenes.

SNUFF: infames películas que muestran asesinatos reales.

SUBJETIVA: toma desde el punto de vista de un personaje.

TAIKO: diferentes tipos de tambores japoneses.

TEMPO: en arte, ritmo de una acción (v. RITMO).

TIMELAPSE: toma, en cámara rápida, que muestra el paso del tiempo.

VFX: del inglés visual effects. Efectos visuales, prácticos o hechos por computadora.

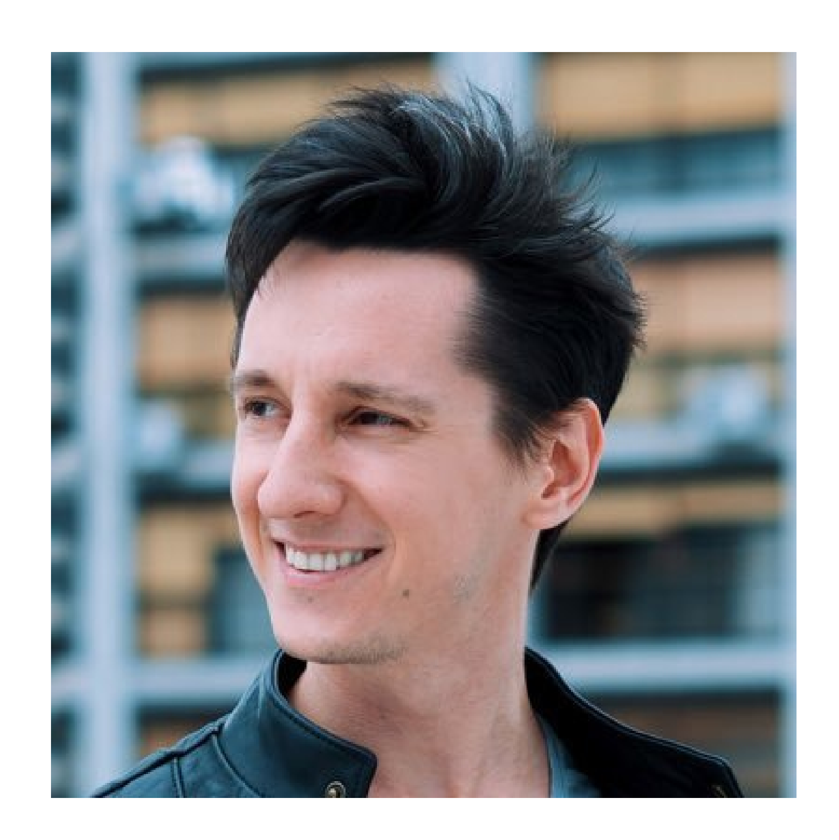
WAIFUS: término habitual en foros de anime; deformación del término wife —«esposa»—, para que suene «ajaponesado».

WHODUNIT: recurso propio del policial deductivo. Es una contracción de la frase en inglés who has done it («quién lo hizo»), que alude a la incógnita identidad del criminal.

4CHAN: título de una página web que alberga un foro de intereses múltiples y políticamente incorrectos (v. REDDIT).

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mis padres, Osvaldo y Mariana, que me acompañan siempre, y sobre todo en los momentos más difíciles. A Marcelo di Marco y a Nomi Pendzik, me bancaron un mes entero en su búnker para llegar a tiempo con la corrección del libro. Y también quiero agradecerles a mis hermanos, Anita y Santiago —¡y a mi sobrino, Borja!— por alegrar todos mis fines de semana y por darme fuerzas para arrancar con el trabajo al día siguiente. Finalmente, quiero agradecer a todos los que acompañan **ZEP**films desde hace años y convirtieron todos mis sueños en una feliz realidad.



NICOLÁS AMELIO-ORTIZ, es guionista y director nacido en Buenos Aires en 1991, Nicolás Amelio-Ortiz estrenó su ópera prima, *El bosque de los sometidos*, en 2012. También es autor de los cortometrajes *El suplicio* (2013), *Música para elegidos* (2014), *La hoguera* (2016) y *Virgen* (2017, proyectado en el 50 Festival Internacional de Sitges, poco después de su lanzamiento en Argentina).

Nicolás también es el creador y director de **ZEP**films, productora de contenidos digitales dedicada principalmente al cine. **ZEP**films cuenta con más de un millón de suscriptores en YouTube, y su podcast **ZEP**films DIRECTO es actualmente uno de los más seguidos en lengua castellana.


NICOLÁS AMELIO-ORTIZ
Cien películas que me abrieron la cabeza
Lectulandia
ZEPfilms